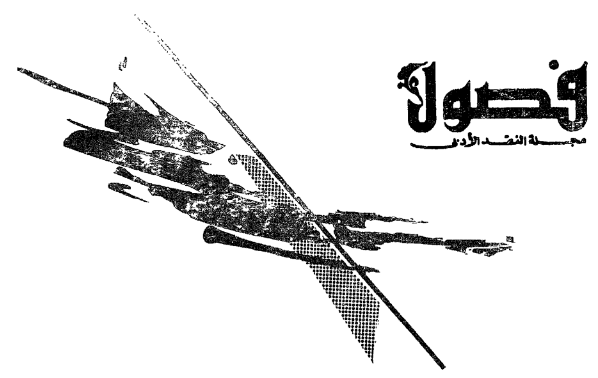


فصول
مجلة النقد الأدبي



الأدب والحرية

(الجزء الثالث)

المجلد الحادى عشر
العدد الثالث
خريف ١٩٩٢



● المجلد
الحادى عشر
● العدد الثالث
● خريف ١٩٩٢

الأدب والحرية

(الجزء الثالث)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



● الاسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار وربع ـ السعودية ٢٠ ريال ـ سوريا ١٠٠ ليرة ـ المغرب ٦٠ درهم ـ سلطنة عمان ٢ ريال ـ العراق دينار ونصف ـ لبنان ٢٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٢٠٠٠ فلس ـ الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال ـ الأردن ١٥٠٠ فلس ـ قطر ٢٠ ريال ـ غزة ٢٠٠ سنت ـ تونس ٤٠٠٠ مليم ـ الإمارات ٢٠ درهم ـ السودان ٥٠ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا دينار وربع .

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٠٠ قرش ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولارا) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ ـ فاكس : ٧٥٤٢١٣

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

الأدب والحــرية

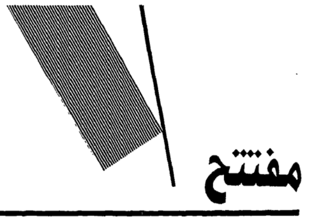
الجزء الثالث

● المجـــلد الحـــادى عشــر
● العــدد الثــالث
● خـــريف ١٩٩٢

● فى هذا العدد :

الأدب والحـــرية

(الجزء الثالث)



مفتتح

هذا العدد من «فصول» عدد استثنائى ، لم يحدث من قبل ، منذ أن صدرت هذه المجلة ، فلأول مرة تخصص المجلة أحد أعدادها لشهادات المبدعين . لم يكن ذلك وارداً فى تقديرنا ، عندما بدأنا التخطيط لموضوع «الأدب والحرية» ، ولكن ضرورة أن يكون للمبدعين حضورهم الخاص الموازى لحضور النقاد ، فى معالجة هذا الموضوع الحيوى ، هى التى فرضت علينا أن نتسع بالمجال المخصص لما كتبوه من «شهادات» إلى أن احتل هذا المكتوب صفحات عدد بأكمله . ونحن سعداء بذلك ، فلأول مرة تقدم إحدى المجلات النقدية المتخصصة «شهادات» لأكثر من أربعين مبدعاً عربياً ، يمثلون مختلف التيارات والأجيال ، المتجاورة والمتحاورة ، داخل الوطن العربى وخارجه . هناك عشرون مبدعاً من المغرب وتونس وليبيا والعراق وسوريا ولبنان والأردن واليمن وفلسطين وغيرها من أقطار الوطن العربى ، وهناك من يكتبون من داخل الوطن العربى ومن يكتبون من خارجه ، وهناك من تنقلوا بين الأوطان وجوازات السفر ، ومن تنقلوا بين المنافى والمعتقلات ، ومن فُرض عليهم تعدد لغات الكتابة ، وتعدد أماكن الإقامة. وكنا نود أن يتاح لنا عدد أكبر من الصفحات لنغطى أقاليم الوطن العربى كله ، قطراً قطراً . ولكن ليس الورق ـ وحده ـ مسؤولاً عن ذلك ، فحواجز الجغرافيا السياسية من ناحية، وارتحال الكتاب من ناحية ثانية ، وألوان القمع التى يمكن أن تقع من ناحية ثالثة ، كلها عاقتنا عن الوصول بهذا العدد إلى حلم أن يكون جامعاً شاملاً .

ولكن ، على الرغم من ذلك كله ، فالعدد دال فى تمثيله ، من حيث ما ينطوى عليه من تعدد فى الرؤى ، واختلاف فى الاتجاه ، وصراع فى التوجه ، وتعارض فى نظرة الأجيال ، ومغايرة فى منظور النوع . ولقد تركنا لكل كاتب (كاتبة) حرية التعبير عن نفسه (نفسها) ، من منطلق مسؤولية الكاتب (الكاتبة) عن كتابته (كتابتها) . ولم نتدخل فى المكتوب إلا بتصويب ما قد يكون قد مَرّ سهواً من خطأ نحوى ، وتركنا لكل قلم حرية أن يكتب على النحو الذى يريد ، والأسلوب الذى يراه ملائماً لشهادته ، فى صفحاته الخاصة .

ولذلك تنوعت الشهادات ، وتراوحت من بين شعرية الإبداع وتصورية التنظير . وذلك بالقدر الذى تراوحت به المفاهيم والمنطلقات والدوافع .

ولا نريد أن نتدخل بين القارئ وهذه الشهادات . ولكنها شدت انتباهنا بدوالها قبل مدلولاتها ، فالحرية مُشْكِلٌ متعدد الأبعاد ، يتداخل فيه السياسى والاجتماعى والاقتصادى مع الإبداعى ، وينطوى على الأبعاد الفنية والوجودية والاعتقادية والدينية فى آن ، وله حضوره المحايث فى النص والملازم لعملية الإبداع وحضوره الخارجى الذى يربط النص ـ الإبداع بالعالم الذى أنتجه والعالم الذى يتلقاه على السواء ، ولكن الشهادات فى أغلبها تركز على «السياسى» بوجه خاص . إن ثالوث : السياسة ، الجنس ، الدين ، لافت فى هذه الشهادات ، لكن السياسة هى الهم المؤرق المنسرب فى الوفرة الوافرة من هذه الشهادات . ولذلك دلالته على العالم التاريخى الذى تنطقه هذه الشهادات والذى يسهم فى كتابتها فى الوقت نفسه ؛ فهذا العالم هو الذى يفرض حضور القمع «السياسى» وتجلياته ، الموازية والمصاحبة والملازمة إلى الدرجة التى يتهوس معها الوعى به ، فيغدو غير قادر على الانصراف عنه إلى غيره ، ولذلك ، فإن حرية الكاتب فى أن يكتب ما شاء دون قمع خارجى ، أن يوصل صوته إلى الآخرين ، أن يعثر على الوسيلة التى تتيح له ذلك ، أن تسمح له المؤسسات السائدة بحق الاختلاف ، حق الاجتهاد الذى هو حق الإبداع لا الاتباع ، أن يكون الحوار لا القمع هو أسلوب مواجهته ، أن يتحول التراتب الهرمى (البطريركى) إلى تناظر أفقى على مستوى السلطة ـ المعرفة ، أن يتوقف قياس الآتى على المنصرم ، أن يكون للآتى قانونه الخاص وإطاره المرجعى المتميز ، أن يغدو التعدد علامة للعافية ، والخلاف مظهراً من مظاهر الوجود ، والسؤال مفتاحا لأبواب المستقبل ، كلها هواجس تؤرق الأقلام التى كتبت هذه الشهادات ، والمؤكد أنها تؤرق العقول التى تقرأ هذه الشهادات .

دلالة ثانية تؤكدها هذه الشهادات فى وعى قارئها ، وهى دلالة ترتبط بحضور «القمع» الخارجى الذى يواجهه الكاتب العربى ، فى مختلف أقاليم هذه الأمة العربية ، مهما اختلفت الدرجات أو تباينت المواجهات . هذا القمع الخارجى ينتقل من الخارج إلى الداخل ، من وجود المؤسسة الخارجية إلى حضور الرقيب الداخلى الذى يؤسس نفسه استجابة إلى سطوة المؤسسة الخارجية ، وإذعاناً لها ، فينسرب إلى حنايا وعى الكاتب ، ويلتف عليه ، ويحول دونه والإبداع .

هذا الحضور المتنامى للرقيب الداخلى ، فى مجتمعاتنا العربية ، يؤكد أن القمع يعيد إنتاج نفسه ، وأن فعل القمع ذاته ينعكس على من يقع عليه ، كما ينعكس الإشعاع على السطح العاكس فيعيد ذلك السطح توجيه الإشعاع المسقط عليه إلى غيره . وإذا كان الرقيب الداخلى يؤكد إعادة إنتاج القمع على المستوى الذاتى ، فإن تحول المقموعين إلى قامعين ، وانقلاب المنفعلين بالقمع إلى فاعلين له ، يؤكدان إعادة الإنتاج نفسها على مستويات تجاوز الفرد إلى غيره ، والمجموعة الواحدة إلى الجماعات المتعددة فى المجتمع ، وذلك فى ردود أفعال منعكسة لاتكف عن الامتداد والتولد .

دلالة ثالثة تؤكدها هذه الشهادات ، مفادها أن لعوائق الحرية حضوراً متنامياً فى مجتمعاتنا العربية ، إذ تبدو هذه المجتمعات كما لو كانت تتباعد تباعداً متصاعداً عن سماحة

الحوار وأنوار الاستنارة وحرية الكتابة ولغة العقل ، وتنجذب إلى أحادية الصوت وإظلام الاتّباع ومصادرة الكتابة وأسلحة الإرهاب . لقد قال يوسف إدريس ذات مرة : «إن الحرية الموجودة فى الوطن العربى كله لاتكفى لكاتب عربى واحد» . وكان ذلك قبل أن تنطلق الرصاصات لاغتيال الكتاب الذين تحدوا «التابو» ، وتأديب غيرهم ، وقبل أن تتصاعد موجات مصادرة الكتب ، وتصبح قوائم المصادرة لازمة من لوازم «معارض الكتب» التى تقام من الشمال الأفريقى إلى جنوب الجزيرة .

هناك مجموعة من الشهادات ترد هذا التصاعد إلى حضور «النفط» الذى أشاع ثقافة قمعية ، هى «ثقافة النفط» . وهناك مجموعة ثانية ترد هذا التصاعد إلى سيطرة نقائض الدولة المدنية أو المجتمع المدنى على الأوطان العربية . وهناك مجموعة ثالثة تصل بين الأسباب المرتبطة بالحاضر والأسباب المتصلة بالماضى ، فى جوانب التراث الذى يغل تطلع الحاضر إلى الأمام ، ويؤكد سلفية الحضور القمعى لمؤسساته .

أيا كانت الأسباب ، فإن ما تجمع عليه «شهادات» الكتاب جميعاً ، فى هذا العدد ، هو رفض كل ما يعوق الفعل الحر للكتابة ، وذلك بالكشف عن عوائق الإبداع من نقائض الفعل الحر للكتابة وأشكال القمع الواقعة عليها ، من داخلها أو من خارجها ، ومواجهة حرية الكاتب بوصفها ملازمة لفعل الإبداع نفسه ؛ فممارسة الإبداع هى ممارسة فعل الحرية فى أصفى حالاته ، والكتابة هى حرية مواجهة العالم ، دون السقوط فى هوة المصنوع سلفاً ، وهى حرية تواجه نفسها أثناء مواجهة العالم . وفعلها الحر المتجدد يتمثل فى تحرير «الجمالى» من «المؤسسى» ، وتأصيله بوصفه فعل احتجاج دائم ، ضد كل أشكال «السجن» الذى يتهدد فعل الحرية ـ فعل الكتابة ـ فعل الإبداع .

وهناك دلالة أخيرة تنطوى عليها هذه الشهادات وتؤكدها بتوزعها الجغرافى ، فهو توزع يومىء إلى حالات النفى المكانى التى يعيشها الكاتب العربى فى حالات كثيرة ، هناك شهادة لكاتب مصرى يكتب من لندن ، وأخرى لسورى يكتب من باريس ، وثالثة لعراقى يكتب من صنعاء ، ورابعة لعراقى آخر يكتب من باريس ، وخامسة لكردى سورى المولد يعيش فى قبرص ويكتب منها بالعربية التى هى لغة هوية ، وسادسة لسعودى المولد يعيش فى سوريا ، فى دمشق آخر المحطات ، فى رحلة التقلب بين الأقطار العربية التى تحولت عواصمها إلى «مدن ملح» لاتفارق العلاقات القمعية التى انبنت عليها «بادية الظلمات» . أما الكاتب الفلسطينى فهو موزع بين الأقطار العربية توزعه بين عواصم الشتات والمنفى الإجبارى عن وطنه . يحيى يخلف نموذج لهذا الكاتب الفلسطينى ، تنقل بين أربعة أقطار عربية خلال خمس سنوات ، ترك فى كل منها مكتبة خاصة رحل دونها ، ومحاولات مجهضة للكتابة ،وغيّر لأولاده المدرسة تلو المدرسة ، ولعائلته البيت بعد البيت . وفى كل قطر كان لايجد الوقت أو المناخ المساعد على الكتابة . وليست هذه حالة يحيى يخلف وحده ، بل حالة الكثيرين من أقرانه

الفلسطينيين الذين تتوزعهم العواصم العربية وغير العربية . علام يدل هذا التوزع الجغرافى ؟ الا ترتبط دلالته بالدلالة الأساسية لأعداد «الأدب والحرية» كلها ؟ إنها الدلالة التى تؤكد الاغتراب المكانى للكاتب العربى ، والدلالة التى تؤكد تجاوب الاغتراب المكانى والاغتراب الفكرى ، حين تغيب الحرية ، أو يغدو الوطن كله سجنا كبيرا يمتلىء بمختلف أنواع القيود ، ومختلف ممارسات القمع ، فلا يبقى للكاتب سوى الارتحال الجغرافى .

ولأهمية هذا «السجن» ودلالاته الخاصة ، فى سياق «الأدب والحرية» ، آثرنا أن تكتمل «الشهادات» بالحديث عن الإبداع فى علاقته بحضور هذا السجن ، وذلك من خلال تأمل «سجون العالم الثالث» التى عانتها – ولاتزال تعانيها – المرأة الكاتبة ، حيث يؤدى السجن الوظيفة القمعية للمؤسسة السلطوية ، فى عنفها العارى من أية زخرفة أو قناع ، وحيث يدفع هذا السجن إلى ابتداع لون متميز عن الكتابة ، هى كتابة تتحداه وتواجهه وتعرّيه .

هذه الكتابة ، بدورها ، «شهادة» . ومن ثم فهى أقرب إلى البعد الخاص بالسيرة الذاتية ، سواء فى مجال الإبداع القصصى ، الذى تركز عليه دراسة بربارا هارلو ، أو الإبداع الشعرى الذى تركز عليه فريال غزول فى دراستها لما يُطلَقُ عليه اسم «قصيدة السجن» . وإذ نختتم العدد بالوثائق الخاصة بمحاكمة كتاب «مقدمة فقه اللغة العربية» للمرحوم لويس عوض ، فذلك لأننا نريد أن نجدد طرح قضية مصادرة الكتب من حيث علاقتها بحرية الكاتب ، ولأننا نريد ، فى الوقت نفسه ، أن يشعر كل من يدخل طرفاً فى فعل المصادرة أن ما يقوله محسوب له أو عليه فى الوعى الذى تنطوى عليه ذاكرة الكتابة العربية . وللأسف ، فإن فعل المصادرة لا يتوقف ، بل يتصاعد على نحو يعيد تأكيد الهدف الأساسى من إصدار أعداد «الأدب والحرية» كلها ، وهو الدفاع عن حرية الكاتب فى الكتابة ، والنظر إلى هذه الحرية بوصفها الحق الطبيعى للكاتب فى أن يبدع ، والحق الطبيعى للمجتمع فى أن يستمع إلى الكاتب ، ويناقشه قبولاً أو رفضاً ، بعيداً عن سلطة من يحاولون فرض أشكال الوصاية القمعية على الكاتب والمجتمع فى آن .

رئيس التحرير

●



الطغاة ..
لا يستوردون ضحاياهم

إبراهيم نصر الله
الأردن

أتأمل . . لا أكتب

*

كلما قرأت عن نمر
افترس مدربه فى السيرك
أو حارسه فى حديقة الحيوان
طرت فرحاً داخل قفصى !!

*

ثمة باب مقفل أمام الصغير
أشرعته الكتابة .

*

تتهجى الحروف . .
تتحسس روحك للمرة الأولى .

*

بالنشيد . . لا بالعصا
أو الشبكة .
حاولت إقناع الفراشة بالتوقف .

*

طيران على حافة الخوف
رسالة الحب الأولى
ـ أول الكتابة ـ

*

قصيدتك الأولى . . لم يقتنعوا بأنها لك
صاحبهم : كيف يمكن أن يطير ؟ !!

*

الأستاذ قال : من أين استنسختها
فكتبت فرحاً قصيدتك الثانية !!

*

الأب لم يكن يقرأ
دس الورقة الغريبة فى جيبه

فى المساء عاد
تظاهرت بالنوم
همس لأمك بفخر : ابنك شاعر
فى الصباح قطب حاجبيه
وصرخ فى وجهك : بلا كلام فارغ !

*

بقدميك . . لم تكن قادراً على اللحاق بالطيور
. . بالكلمات سبقتها .

*

حرية الأشياء التى تكتب عنها . .
حريتها . . أن تعيشها .

*

حرية الأشياء أن تتحرر أكثر
بعد كتابتك لها .

*

حرية النص
خارج المصير الذى ستؤول إليه ككاتب
بسبب حرية النص نفسها .

*

كل تلك التفاصيل كانت هائمة
خارج النص . .
الآن تتحرر
فى الفضاء الداخلى للقارىء .

*

حرية القارىء : سعة النص .

*

الحرية : قيد مفتوح .

*

حريتى الآن ناقصة
ثمة أشياء كثيرة . . لم أعشها بعد .

موتى آخر حريتى
قد تكون الكتابة خطوة واحدة
خارج الموت
ــ أكتفى بهذا ــ

*

أمام فوهة مسدس
ينتصب الرأس
تكتب بكامل روحك
كما لو أنك مقبل على الانتحار !!

*

كتابة مائعة
صالحة لكل عصور القهر
يربت على ظهرها الجنرال
فيتذكر كلبه الأليف .

*

أن تكتب
يعنى أنك بحاجة للتجربة أولاً
ولكن . . من قال إن العيش مسموح
ــ معظمنا يكتب عن تجربة الموت فى الحياة ــ

*

أن أهوّم : مسموح
أحلم . . وقدماى على الأرض :
ممنوع .

*

عتبة الإبداع الحقيقى
لا يمكن اجتيازها

إلا مع امرأة حقيقية .

*

الثورة . . تحرر وطناً
المرأة تحرر المبدع .

*

كأنك . . ـ فجأة ـ
أنت التائه . .
تهتدى لأعضائك كلها .

*

ثمة أرض واسعة . .
مدن . . وشوارع مضاءة
لكنها ضيقة أمام راحتين
تحاولان التسلل لبعضهما .

*

خصرك الذى لى . .
دائما ههنا . . تحف به الشرطة !

*

تحت وطأة صباحاتنا تتفتت الشمس
وفى عتمة خطانا يلتهب اللهاث
أنصاف أوطان
لا نبدو فيها
أكثر من أسرى حروب !!

*

رغم كل التغيرات التى قد تطرأ
على أحد الأنظمة
تظل القاعدة :
« خياركم فى الجاهلية
خياركم فى الإسلام »

*

الكلمات التى سابقت بها الطيور . .
هى الآن مقصوصة الأجنحة

*

ديمقراطية عربية :
قبلها : حصتك من الهواء
تكفى لأن تعيش .
بعدها :
حصتك من الهواء تكفى لأن تصمت .

*

فى اليوم الأول :
أمسكت بيدى ترسم تابوتا
فأرسلوا إلى إكليلاً من الزهور
فى اليوم الثانى :
أمسكت بيدى ترسم زهرة
فأرسلوا إلى تابوتا
فى اليوم الثالث :
صرخت : أريد أن أعيش
فأرسلوا إلىّ قاتلا .

*

أكلت سكانها ونامت
وجائعة ستنهض
مدينة زاحفة تلوك الأشجار
لتختصر طريقها إلى الصحراء !

*

ثمة قيد يعتصر الأشياء
فى البيت . . فى الشارع . . فى المدرسة
ثمة خطى مثبتة بالمسامير . .
على طول الطريق الذى تسلكه فى الصباح
حرية صغيرة . . أن تدخل الزقاق .

*

لم أجد شارعاً واحدا
يتسع لمرور الروح .

*

يمرون صباح . . مساء
يمرون عند الفجر
رجال غلاظ
يحرضون الأشياء عليك
أمن أجل هذا ستصرخ أمك للمرة
الألف : للحيطان آذان .

*

شرف المحقق أن يدعى :
« نحن لا نحاسب أحدا بسبب الكلمات »
. . تخرج . .
الشوارع . . الصحف . . المذياع :
أفواه مكممة .

*

الجنرال الذى يملك الإذاعة . .
الصحيفة . . والتلفاز . .
فجأة يندفع لامتلاكك
حين يكتشف أنك مؤسسة أيضاً .

*

الترهيب قمع
والترغيب . . أيضاً

ورقة بيضاء . . قلم بسيط . .
وأنت بكاملك هنا . .
بأدوات الإنتاج المتواضعة هذه
ستعمل الكثير . .
ــ حرية لا توصف ــ

*

الكلمات كالخبز
أهميتها . . حين نكون بحاجة إليها .

*

قصائد هلامية
تدعى الحرية . . كطيور محنطة .

*

حرية الكاتب
لا تكون بعد رؤية الضوء الأخضر .

*

بنصف روحك
لا تستطيع أن تكتب
الأدب الذى نحتاج

*

يتقدم الكاتب . . ويتقدم
طالما ليست هناك ثغرة فى ضميره .

*

الذين ابتلعوا نصف ألسنتهم
أيام القمع
ابتلعوها كلها أيام الحرية !!

*

قميصى الذى طار
قميصى الذى أفلت من بين فكى الملقط
وبرودة حبل الغسيل
رجوتهم : لا تعيدوه .

*

يهزنى الليل كل ليلة
:أولم تزل مستيقظاً ؟ !!
ما حاجة الظلام لى ؟

*

مثل أى قنطرة . . أو مدينة !
غالبا ما يريدك الآخرون . .
كما تعرفوا عليك للمرة الأولى .

*

تعريف أى نوع أدبى
لا يكون فى ضوء ما أنجز منه
يكون . . فى ضوء ما سينجز
ـ هكذا نتقدم ـ

*

ذلك الفارس المنطلق فى المقدمة
هل يحاول باندفاعه هذا
أن يظل متجاوزاً الفرسان خلفه
أم يحاول تجاوز فارس أبدى
أمامه . .
نحن لا نراه ؟ !

*

فى البداية كنت أركض كالمجنون
وأنا أغلق المنافذ فى وجه
كل شىء يحمل الموت .
كنت خائفا
إلى أن خرجت للشوارع .

*

فى الانتفاضة
قد لا يجد الطفل ماء يسكبه
على القنبلة الدخانية
فيبول عليها دون خوف .

شقاوة لابد منها للكاتب

*

فى الكتابة
لا تستطيع أن تكون خارج دمك .

*

كل قصيدة محاولة لاستعادة
حفنة هواء مسروقة .

*

«أيها النائم »
ما دام الشرطى ساهراً تحت شباكك
فإن كل ما تدخره من أحلام
سيمضى معك إلى مكان واحد :
هو القبر .

*

الطفل يحمل حجره ويخرج إلى الشارع
قد يعود . . وقد لا يعود
هو يدرك ذلك
ـ درس لابد من تعلمه
فى مجال الكتابة ـ

*

كشاعر . . لابد أن تكون
صاحب سيادة كاملة على أرض قصيدتك . .

*

إليك بَوْصَلَتى . .
دائما سأكون : جهتى الوحيدة .

*

لاهثا أركض
قاطعا العمر بين سؤال وآخر
باحثا عن إجابة أستريح على عتباتها
ـ قليلا ـ لأواصل أسئلتى .

*

أن تبدع
يعني : أن تتجاوز .

*

الكتاب الذين خافوا
أصبحوا كتبة .

*

المنفى . . في أفضل حالاته
رحم بارد .

*

في المنافي
غير مسموح لك أن تكون أنت
غير مسموح لك أن تكون هم !!

*

حين تُفتقد الأرض
تصبح الأجنحة أكثر أهمية
من الأقدام !!

*

يوما ما سنجلس على شاطىء حيفا
ونلقي بصناراتنا إلى الأعماق
لن نصطاد شيئا
ولكننا سنكون فرحين !!

*

يوما ما . . سيدرك أحفادنا
أننا كنا معجزة
نحن الذين عشنا عمرنا كله
دون أوكسجين .

*

خطر أن تسير في حقل ألغام
ولكن الأخطر أن تتعثر
ــ مسيرة كاتب ــ

*

حتى استشهاد كاتب
لا يدفع القارىء إلى قراءته
إذا كان أدبه رديئا .

*

كلما تناقص عدد الكتاب الذين يموتون
من أجل كلماتهم . .
أحسست أن الحرية وحيدة .

*

كلما كبر أحدهم هوى
وقال : تعبت
مشيراً إلى قدميه
كأنه لم يقطع الطريق بقوة روحه .

*

الجرأة فنياً :
ألاّ تترك لقارئك فرصة
لتوقع ما سيكون عليه كتابك القادم
الجرأة : أن تهز ثوابته ويحبك أكثر .

*

الإبداع الحقيقي
يشق الجمهور في البداية . . ليوحده أخيراً

*

القصيدة التي تعود معك للبيت

بعد الأمسية
قصيدة بائسة .

*

نقطة دم مهدورة
ذلك القابض على جمر كلماته .

*

من أجلنا .. لا من أجلكم
نرفض السقوط
لأنه شيخوخة مبكرة .

*

ى اليومى قتيل
فى الكتابة شاهد

*

فى الرواية نعترف
وتظل أسرارنا لنا

*

ليس الكتاب الجرىء
هو الكتاب البذىء
أو الهجّاء
الجرأة أن توغل أكثر
فى تلك القارة السابعة
التى تسمى الإنسان

*

أطفالك يعيشون على فتات
ما يتناثر من صحون أطفال
الناشر العربى

*

ثلاثة أحلام صغيرة .. وحيدة تعبر الليل
ثلاثة أحلام تبحث عن بيت

مذ طحنت القذيفة قلب ذلك الطفل
.. أما من أحد هنا
أما من أحد يدلها على بيت الشاعر ؟ !

*

عليك أن تنهض
وتلملم الروح التى تبعثرها الهزائم

مرة تلو أخرى
عليك أن تنهض أيها « السيزيف » الأبدى .

*

صورة الكاتب أثيريه .. لا يمشى على الأرض
ولذا لا يقتنع أحد بحاجته للطعام
ــ سوى الجنرالات .. للأسف ــ

*

حتى قواعد الأبنية ــ على أهميتها ــ
تعيش هنالك فى الظلام !!

*

حريتك المتحققة فى عملك السابق
قيد يتربص بعملك القادم .

*

كل مفاهيمك التى تحملها للنص
ليست أكثر من قيود
عندما تبدأ شخوصك
بإدراك المكيدة التى تحيكها ضدها !!

*

تسألنى عن الحرية
إن الطيور مصابة الآن بضمور الأجنحة .

*

رغبة الناقد
خارج الكتابة دائماً

*

يبدو إلقاء بعض القصائد أحيانا
ليس أكثر من اختلاس كميات من الهواء
كنا بحاجة إليها فى القاعة !!

*

« بعض المفكرين يتعاملون مع قضايانا
كمستشرقين » .
: كيف يمكن للمبدع أن يفعل ذلك ؟ !

*

حرية الطيور
لا تقاس بطول أجنحتها

*

على الناقد أن يبنى القواعد . . لكى أهدمها
الناقد المبدع . . هو الذى يفرح .

*

فجأة تقفز مبتهجة . . هاتفة
اتبعنى
هذه القصيدة إلى أين تمضى بى
فى حظر التجول المزمن .

*

نصف أعمالى كتبته الجرأة
النصف الآخر كتبته أنا !!

*

يبقى امتحان الغيمة ماثلاً
فى عدد السنابل والأزهار التى سترويها .

*

لم أترك طفولتى يوماً
تبتعد كثيرا
إن الوحوش تتجول فى الجوار
ولذلك . . لم أجد بدأ
من الاحتفاظ بها حتى اليوم !!

*

الحصان الراكض فى البرية
هل يعرف حجم البهجة
التى أثارها فى الغبار !! ؟

*

دائما يسألنى الأصدقاء القادمون
من مدن بعيدة
كيف تستطيع الكتابة
فى مدينة مقفلة ؟ !

*

نعبر النهر فنشمر عن سيقاننا .
فى الكتابة
لابد أن نشمر عن روحنا .

*

الحرية حياة أولاً
قبل أن تكون كتابة .
بعض الكتاب يقلب المعادلة
فيسكن القاموس

*

الحرية ليست الانطلاق بعيداً
عن العالم .
الحرية حلول فيه .

*

العمل الإبداعى : تحريض
يدفعك لأن تتأمل ضد حالة الترهل والغيبوبة

يدفعك لأن ترى ضد عماك
يدفعك باتجاه الرقص
متمرداً على أطرافك المشلولة
يدفعك ضد بلادة الحالة اليومية
لإزالة صدأ الروح

*

الكتابة كالنهر
يتسرب فى الأرض . . يتصاعد للسماء
يقطع مناطق شاسعة فيرق ويهدأ
يندفع فى انعطافات مرهقة مجنونة
أو شلالات جبارة
حريته أن يصل البحر
لا أن يضيع فى الصحراء
ــ آه يا قلب القارىء ــ

كل ما حولى من كائنات
يقول لى ما يقوله النهر :
أختلف . . وكن أنت .

*

الديمقراطية العربية
إفلات من جرائم ماضية
وحرية تمهد لابتلاع المزيد .

*

تبدو التعددية أحيانا .
هى التصريح لأكثر من طرف واحد
لكى يسرقك .

*

أحد المسؤولين العرب
كان يتحدث جاداً عن التعددية
قائلا :
بإمكان أطباء الأسنان أمثلاً ــ
أن يفتتحوا العدد الذى
يشاؤون من العيادات

*

ثمة أشياء تحتضر الآن
وأشياء أخرى يجب أن تموت
وليس فى يدى سوى
طلقة رحمة واحدة .

*

وبعد :

الطغاة
لا يستوردون ضحاياهم .

●





المشى وسط حقول الألغام

أحمد إبراهيم الفقيه
ليبيا

إذا كنت قد جئت إلى ميدان الكتابة الأدبية ، كما جاء غيرى من كتاب ، استجابة لميل طبيعى ، وإشباعا لهواية كانت نوعا من اللعب والتسلية ، وبدأت النشر سعيدا لأننى صرت أنتمى إلى أصحاب الأقلام ، فإننى سرعان ما اكتشفت أن ممارسة الكتابة تشبه تماما المشى وسط حقول الألغام . ولاشك أن هذا ما سيكتشفه كل كاتب يملك طاقة من الإخلاص لأهله وأرضه وبيئته ، ودرجة من الأمانة والمسئولية نحو قارئه ، ومقدارا من النزاهة مع نفسه واحترامه لذاته ، فلا يرضى بعدئذ أن يسخر مواهبه لخدمة سيد آخر سوى الفن والحقيقة . وهكذا وجدت نفسى موغلا وسط حقل الألغام ، ولا نجاة إلا بأن أستنفر تلك القوى الخفية المجهولة الكامنة فى نفوسنا ، وأستعين بالحدس الذى يعى موقع الألغام فيتجنبها ، وأضع فى رأسى جهازا يدرك خطورة الموقع الذى سأضع فيه قدمى ، فيحذرنى وينذرنى ، لأتخطاه وأضع قدمى فى موقع أكثر أمانا ، حتى وأنا أعالج أكثر المواضيع خطورة واستفزازا ، أو أقتحم الغرفة المحرمة التى رأيت قبل أن أدخلها لافتة كبيرة تقول « ممنوع الاقتراب » . ولأن الحذر لا يغنى من قدر ، كما تقول أمثالنا الشعبية ، فقد ساقنى قدرى إلى الوقوف عدة مرات متهما أمام محاكم إدارية وأجهزة رقابية بسبب ما كتبت . ولعل هذه المناسبات هى التى رفعت درجة الحساسية لدى وجعلتنى أهتدى إلى الجملة القادرة على نقل المعنى نفسه ، ولكن بدرجة أقل استفزازا وخطورة ، وأعانتنى على اكتشاف المواقع الآمنة وسط حقول الألغام ، وعلمتنى كيف أطفىء أجهزة الإنذار وأنا أتسلل إلى قصر المحرمات المحصن بالعسس والحراسات .

ولابد من الاعتراف بأن الذى ساقنى إلى هذه المواقف ، لم يكن الإبداع الأدبى ، وإنما مقالات الرأى وأعمدة النقد الاجتماعى التى كنت أكتبها كثيرا منذ بداية الستينيات . ولعل الإبداع الأدبى أكثر أمانا ، لأنه أكثر استجابة لأساليب المكر والمراوغة ، باعتباره يتعامل من خلال الأقنعة ، ويتحدث بأصوات متعددة ، ونستطيع

من خلاله طرح الفكرة ونقيضها ، كما نستطيع ترك القضايا ذات الطبيعة الظرفية الآنية ، ونتجنب الأسلوب الواضح المباشر الذى يجعلنا فى موقع المواجهة مع حراس المؤسسات السياسية والدينية والاجتماعية ، ولكن لهؤلاء الحراس حضورهم فى أذهاننا ، حتى ونحن نكتب الإبداع قصة أو رواية أو مسرحية أو قصيدة ، فخطوط التماس كثيرة ، تواجهنا حتى ونحن نكتب قصصا تتحدث عن كائنات الكواكب الأخرى أو قصائد تناجى ضوء القمر . لأن أخطر الآفات التى منى بها واقعنا الثقافى العربى ، إضافة إلى ضيق هامش الحرية ، هى آفة « التحريف » ، أو مانطلق عليه تجاوزا « التأويل » ، بمفهومه الدارج والمتداول فى أوساط العامة ، والتأويل هنا ، غالبا ما يقوم به مخبرون صغار ، أو كتبة صغار ، أو موظفون فى الأجهزة الرقابية ، أو خطباء مساجد لا يعرفون من الدين إلا القوالب العتيقة الجامدة . ينظرون دائما إلى كل إبداع ، أو صاحب فكر ، نظرة شك وريبة ، وعندما لا يجدون مأخذا واضحا يأخذونه على ما قرأوه له ، يلجأون إلى هذه الوسيلة الرخيصة الماكرة التى تبحث بين السطور عن أدلة اتهام وإدانة ، يحاصرون بها الكاتب . وإذا كان بعضهم يظهر على السطح ، ويمارس حقده فى ضوء النهار ، مسلحاً بمرجعية تستمد سلطتها من عصور الانحطاط والظلام ، لكى يستعدى الرأى العام ضد كاتب من الكتاب ، فإن أكثر هؤلاء الناس خطورة هم أولئك الذين يعملون فى الظلام ويكتبون تقاريرهم السرية التى يستعدون بها السلطات السياسية والأجهزة الأمنية على كل كاتب لا يعجبهم ، دون أن يجدوا أحدا يراجع ما امتلأت به تقاريرهم من حقد وتضليل وتشويه ، وتأتى النتائج لتفاجىء الكاتب الذى يلقى نفسه مطاردا ومتهما ومدانا دون أن يعرف الدوافع والأسباب ، بل دون أن يعرف التهمة التى أوجبت كل هذا العقاب . وبطبيعة الحال ، فإن هؤلاء المخبرين الذين يحترفون تحريف الكلمة ، إنما هم نتيجة لا سبب . إنهم إفراز طبيعى لهذا المناخ الذى غابت فيه حرية الرأى والتعبير ، واختفت فيه التقاليد التى ترسى دعائم الحرية ، وترغم السلطات السياسية والاجتماعية على احترامها ، وأكثر من ذلك تزرع الثقة فى عقل وقلب الكاتب الذى أصبح لا يكتب إلا وأشباح هؤلاء المخبرين والرقباء تحاصره فى كل مكان .

وإذا كانت الألغام المزروعة فى طريق المقالات الفكرية والبحوث العلمية وأعمدة النقد السياسى والاجتماعى ، أكثر من تلك المزروعة فى طريق الكتابة الإبداعية ، فإن هناك أسلاكاً كثيرة تربط هذه الحقول جميعها ، وتجعل حقل الألغام يتسع باتساع المساحة الممنوحة للكاتب . فالكاتب باعتباره شخصية عامة ، مطالب بأن يكون صاحب رأى فى القضايا الملحة العاجلة التى يزخر بها الواقع . وفى مجتمعات مثل مجتمعاتنا العربية ، التى لم تخرج بعد من دائرة التخلف ، ولم تتخلص من سلبيات المرحلة الكولونيالية ، تصبح أهمية أن يكون للكاتب رأى وموقف، تعادل أهمية وجوده فى الحياة . وهذه المواقف ، وما يترتب عنها من نتائج ، هى التى تجلب معها الأذى لإبداعه الأدبى أيضا . فالاعتراض عندئذ لن يكون اعتراضا على رأى أو مقال كتبه فقط ، والتقييم لن يكون تقييما منصفا لإبداعه ، بمعزل عن رأيه السياسى ، وإنما غالباً ما يأتى الاعتراض والتقييم ليشمل مجمل إنتاجه وكتاباته ، وتأتى الإدانة لكى تنسحب على كل إنتاج صدر له ، سواء اقترب من المحرمات والممنوعات أو ابتعد عنها . والشواهد كثيرة على المبدعين الذين اختفوا خلف الشمس بسبب رأى أو موقف أو نشاط سياسى ، واختفى معهم إنتاجهم الإبداعى .

ولأن القمع يعيد إنتاج نفسه ، وينتقل من الدائرة الأعلى إلى الدائرة الأدنى ، ويجعل من ضحايا القمع أنفسهم ، مصدرا للقمع ، فقد أصبحنا نرى عناصر من البيئة الشعبية تتبادل المواقع مع أجهزة السلطة ، فى ممارسة هذا القمع على كل من يغامر فنيا وأدبيا ، ويتحدى الأنساق المألوفة فى التفكير والمعالجة .

وأخلص من هذه المقدمة إلى تركيز الحديث حول الكتابة الإبداعية ، وعلاقتها بهذا المقدار المتاح من الحرية . ولا بأس من الاتكاء على مقولات يسوقها الكتاب والمبدعون ، يعيدون بها تكرار البديهيات ، ويؤكدون بها دائما على أن الحرية شرط أساسى من شروط الإبداع ، بل هى شرط أساسى من شروط التقدم ونهوض المجتمعات ، وأن قوى الخلق والإبداع لا يمكن أن تحقق كامل انطلاقها وقدرتها على الفعل والتأثير والتغيير ، إلا بإتاحة أكبر قدر من الحرية لها . ولكننا جميعا نعرف الطبيعة الجدلية التى تحكم العلاقة بين هذه القضايا ، فبقدر ما يحتاج الإبداع إلى حرية ، فإن تحقيق مطلب الحرية أيضا يحتاج إلى أفعال ومواقف يأتى فى مقدمتها الإبداع الأدبى الجرىء ، الذى يتحدى معطيات الواقع ، ويقتحم غرف « التابو » ، ويمتلىء بروح المجازفة والمغامرة .

ويهدى من هذا الفهم ، أحاول شخصيا أن أمارس الكتابة الإبداعية ، موقنا بأن الإبداع الأدبى ، لن يكون إبداعا ، إذا وقف خائفا ، عاجزا ، ينتظر فى ظل الجدران ، وأمام الأبواب المغلقة ،عابر سبيل يمنحه حسنة الله يقتات بها ، وأنه لابد أن يقتحم هذه الأبواب وأن يسعى لهدم هذه الجدران ، وأن ينفذ عبر الطرق المسدودة ، وأن ينتزع قوته انتزاعا من قبل ميادين الحياة وأفرانها الساخنة . لابد أن يلتحم بجسد الواقع ، وينفذ إلى لحم الأشياء ودمها ، حتى يجد ما يكفى من القوت الذى يغذيه ويمده بأسباب القوة والحياة ، وإلا أضحى إبداعا هزيلا ، ضعيفا ، فاقدا لمقومات البقاء .

وإذا كان الحديث ينصرف إلى أوجه الحرية الغائبة خارج النص ، فلابد من الحديث عن الحرية الأخرى ، وهى تلك الحرية الحاضرة داخل النص ، تلك التى يتيحها لنا العمل الإبداعى ، ونحن نخلق شخصيات من الهواء ونمنحها الروح والحياة ، حيث تختفى كلمات التحذير وأصوات الرقباء ولا يبقى سوى صوت الفن يطالب بالإنصات إليه . ولا مندوحة من القول ، هنا ، أن الأديب العربى ، وهو يشق طريقه وسط حقول الألغام ، بحاجة إلى درجة من الوعى بالظروف والمعطيات ، يجعلها سلاحا يعينه على الاهتداء إلى المواضيع التى يحقق بها تلك المعادلة الصعبة ، معادلة النجاة ، دون التضحية ـ بشروط الفن ورسالته . أو بعبارة أخرى ، على الكاتب وهو يقفز داخل أطواق النار ، وينتقل فى رحلة الإبداع من طوق يشتعل إلى طوق أكثر اشتعالا ، أن يهتدى إلى ارتداء الملابس الواقية ، التى تنجيه من الموت احتراقا .

●



حياة الكاتب
فى ظل إرهاب السلطة

أحمد عباس صالح

مصر

منذ بدأت الكتابة وأنا أعايش « الرقابة » . وقد تعلمت مثل أغلب الكُتّاب من جيلى أن أقنع بنصف الهدف الذى أقصده من الكتابة أو حتى بجزء منه ، وكانت بداية أغلب كُتّاب جيلى الحقيقية مع ثورة ٢٣ يوليو ، حقاً كنا نكتب قبل ذلك هنا أو هناك ، ولكن الاحتراف الكامل لم يبدأ إلاّ بعد الثورة مباشرة . وكان يوجد فى كل صحيفة أو أداة اتصال جماهيرية « رقيب » رسمى تأتيه كل الموضوعات فيجرى قلمه بالحذف الذى يراه دون أن يجرؤ أحد على تحديه ، لأن ذلك كان يعنى المساءلة الجنائية . وكنا فى أغلب الأحيان نصادق هذا الرقيب ونحاول التفاهم معه . فعلى الرغم من أنه هو نفسه يتلقى تعليمات ومحظورات محددة فإنه كان يستطيع أن يتوسع فى تفسير هذه التعليمات أو يضيق فى حدودها ، وكانت مصادقته تعنى اللعب فى سلطة « التضييق » ومحاولة الاستفادة منها .

وكان للوجود الدائم للرقيب آثار متعددة . لعل أهمها هو الانـدهاش من خـوف السلطة من الكلمات والاهتمام البالغ بها . وكان هذا يجعلنا نكتشف أهمية الكلمات كما لو كنا نتعامل مع قنابل موقوتة . لذلك كنا نكتب برويّة وننتقى الألفاظ ونفكر فى دلالاتها وظلالها المختلفة . وفى بعض الأحيان صار خداع الرقيب عملاً من مهارات الحرفة ، ولعل ذلك خلق أسلوباً فيه شىء من الرمزية ، وفيه الكثير من الالتواء وتجنب الخطاب المباشر والصريح . وربما انعكس هذا على كل الخطاب السياسى العربى ؛ فغالبية العرب يفكرون ويتحدثون كما لو كان هناك رقيب فى داخلهم ، وهو الأمر الذى لاحظه الدارسون من الأجانب لأحوالنا السياسية والاجتماعية .

وإذا كان اكتشاف أهمية الكلمات يرجع الفضل فيه لاهتمامات السلطة بها ، فإن له أيضاً عيوبه الخطيرة . فمع مرور الوقت أصبح الكاتب يكتب وعينه على السلطة . أى يكتب لقارىء رئيسى هو رئيس الجمهورية ، فقد كان هذا الرئيس هو المرجع الأوحد .وقد تحول ذلك إلى حقيقة كبرى تغطى كل مساحات القراءة. وكان هذا

واقعيا إلى حد كبير ، إذ كثيراً ما كان الرئيس يتدخل فى كتابة الكُتّاب . وكثيراً ما حدث أن تم استدعاؤ نا أو إخطارنا بملاحظة من الرئيس ، وكان هذا يأتى أحيانا فى شكل إيجابى بالموافقة والتشجيع وأحيانا بشكل سلبى يهدد الحرية تهديداً مباشراً . وكان رئيس التحرير يُخطر الكاتب بشكل سرى تقريبا أن مقالته المنشورة اليوم مثلاً قد طلبت فى الرئاسة . ويعنى هذا أن يعيش الكاتب ، وربما مسؤ ول الجريدة أيضاً ، فى قلق حتى يتأكد من أن الرئاسة لم تجد ما يدعو إلى المؤ اخذة العنيفة .

وهكذا أصبح القارىء الذى يتخيله الكاتب فى ذهنه هو الرئيس ، والسلطة الحاكمة بشكل عام ، وتسابق الكُتّاب لمخاطبته ، ومحاولة التأثير فيه . وكان الكاتب يعتبر نفسه ناجحاً جداً إذا وجد أن الرئيس قد ذكر ملاحظة أو فكرة له فى إحدى خطبه . إذ كان فى ذلك إشارة إلى أن فكرة الكاتب قد وصلت وأنها دخلت فى مجال التنفيذ . وراح الرأى العام وجمهور القراء يغيب عن ذهن الكاتب بالتدريج ، حتى أوشكت صلة الكاتب بالقارىء على الانقطاع ولم يعد التأثير فيه ذا أهمية كبيرة . وأُهمل الرأى العام إهمالاً شديداً ، وصارت الكتابة نوعاً من الجدل الدائم والمحدد بين الكاتب وسلطة الحكم المتمركزة أساساً فى شخص الرئيس . وربما كان هذا هو السبب فى تضاؤ ل الاهتمام الشعبى بالكتابة وفقدان ثقة القارىء فيما تكتبه الصحف . وكانت قراءة القارىء العادى تقصد تفسير الألغاز التى تنشر فى الصحف فى شكل مقالات أو تحقيقات أو أخبار ليعرف اتجاه ريح السلطة ويحاول مواءمة حياته معها .

وبسبب الرقابة الحازمة والطاغية ، أصبح الذى يصل إلى جمهور القراء من المعلومات ضئيلاً جداً . وكذلك الأمر بالنسبة للكاتب الذى ليست له صلات مباشرة بالسلطة . وغالباً ما كان هذا النوع من الكتاب الواصلين إلى السلطة نادراً جداً . فكما أن السلطة الفعلية قد احتكرت فى شخص واحد ، كذلك احتكرت المعلومات فى شخص واحد ، هو الصحفى والكاتب الكبير الذى اختارته السلطة موضعاً لأسرارها أو استخدمته فى جلب ونشر المعلومات التى تريدها . وفى وقت من الأوقات كنا نشعر أننا لا نعرف ماذا يدور حقيقة وراء الكواليس ، وقد تولانى شخصيا شعور غريب ، مثل شعور الرجل الذى يخامره الشك فيما يحدث فى بيته والناتج عن نقص فى معلوماته . وهو شعور مخيف يجعل الإنسان يعيش فى قلق دائم ، ويفقده القدرة على الحكم الصحيح على الأشياء ، وكانت المعلومات تأتينا فى شكل « الشائعة » كالزوج الذى يستمع إلى تلميحات عن سلوك زوجته دون أن يصارحه أحد بالحقيقة . ويصبح الكاتب هنا كتلة من الحواس المتنبهة لكل شاردة وواردة لعله يجد فيها منفذا إلى الحقائق المستورة عنه . وكان هذا هو حال المجتمع بشكل عام .

وقد بالغت السلطة فى إظهار وجوهها المخيفة بل وأنيابها ومخالبها أحيانا حتى أفزعت الكُتّاب فزعاً كاملاً . وأذكر أننى تعرضت لمحنة فى بدء حياتى الصحفية أوشكت أن تدمر كل النواحى الإيجابية فى شخصيتى المهنية ، وقد قضيت سنوات طويلة أعانى منها .

ففى أوائل الثورة وقع الاختيار علىّ مع آخرين أن أعمل فى جريدة « الجمهورية » حين تأسيسها فى سنة ١٩٥٣ . التحقت بالعمل أثناء التأسيس وأصبحت سكرتيراً لتحرير الملحق الأدبى الذى بدأ يصدر مع صدور الجريدة . فى هذا الوقت كنت أكتب تمثيليات للإذاعة . . وذات يوم اتصل بى أحمد سعيد الذى كان مديراً لإذاعة جديدة (صوت العرب) وطلب منى أن أكتب تمثيلية عن الاحتلال البريطانى ومساوئه . وبالطبع رحبت بذلك . فقد كانت تربيتنا الوطنية تلقى بكل المساوىء على كاهل هذا الاحتلال . وفى هذا الوقت صدر كتاب لأحد

الزملاء هو المرحوم عزيز قسطندى بعنوان (الاستعمار عدو الشعوب) وكان يعمل فى قسم الأخبار بالإذاعة وقد استخلص مادته من كتابات الكتاب الهنود المعادين للاستعمار البريطانى وذوى الميول اليسارية وقام الكتاب على فكرة رئيسية هى أن الاستعمار مظهر خارجى للاستغلال الرأسمالى ، وأن هذا الاستغلال لا يقتصر على الشعوب المحتلة بل يشمل أيضا الشعب الذى يحكمه الرأسماليون فى الداخل ، وكان هذا الشعب فى كتابنا هو الشعب البريطانى . وامتلأ الكتاب بالصراع بين العمال الإنجليز والطبقة الرأسمالية الحاكمة .

أعطانى أحمد سعيد الكتاب مرجعا لى فيما كان يسمى حينذاك بالمادة العلمية أو التاريخية . . وأخذت الكتاب ورحت أجسد ، عن طريق التمثيل ، المضامين الفكرية المعروضة فيه ، وأنهيت التمثيلية وسلمتها لأحمد سعيد .

والواقع أننى كنت مستريباً فى مدى تقبل نظام ثورة ٢٣ يوليو لهذه الأفكار ، ولكن أحمد سعيد شجعنى وأطلعنى على تعليقات نارية يكتبها هو ضد الاستعمار الإنجليزى ، وأفهمنى أن هذه الحملات طلبتها السلطة منه للضغط على الإنجليز أثناء المفاوضات التى كانت قد بدأت معهم من أجل الجلاء .

ومضى أسبوع قبل أن نشرع فى تنفيذ هذا النص ، وإذا بى أتلقى محادثة تليفونية من المرحوم السيد بدير الذى كان قد عُيّن منذ قليل مديراً للتمثيليات ، يطلب منى كتابة تمثيلية سياسية عن حادثة ٤ فبراير سنة ١٩٤٢ ، وهى الحادثة التى أرغم فيها السفير البريطانى الملك فاروق على أن يسند الوزارة إلى حزب الوفد برياسة الزعيم مصطفى النحاس . واعتبرت هذه الحادثة عملاً جارحاً للسلطة الوطنية وكان الضباط الأحرار بصفة خاصة يعتبرونها تعسفا استعمارياً وخيانة وطنية .

ولكن هذا لم يكن فى اقتناعى . . كنت قد تعلمت أن الحرب العالمية الثانية كانت بين القوى الفاشية العالمية والقوى التقدمية ، وأن الملك كان يتصل بالألمان ، وكان الإنجليز يقفون فى المعسكر الديمقراطى ، ولهذا استطعت أن أتقبل حادثة ٤ فبراير . واعتذرت للسيد بدير بضيق الوقت وبأننى أيضا لا أشاركه الرأى فى حادثة ٤ فبراير .

وكان السيد بدير يريد أن يرضى رجال الثورة والسلطة التى عينته فى وظيفته الجديدة . وكان يعرف أن يوم ٤ فبراير - الذى سوف يحل بعد أسبوعين فقط ـ هام جداً ، لا لأنه يصادف هذا التاريخ السياسى ، بل لأنه يوافق يوم خميس وأن السيدة أم كلثوم ستغنى فيه لأول مرة منذ وصول الضباط الأحرار إلى السلطة . وكانت الفنانة الكبيرة قد قضت هذا الوقت كله ـ من ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ إلى ٤ فبراير سنة ١٩٥٤ ـ تحت العلاج فى الولايات المتحدة من اضطرابات فى الغدة الدرقية ، وها هى ذى تعود وتقبل أن تغنى للثورة .

وأعد لذلك احتفال كبير فى مبنى سينما كايرو بالاس يحضره كل ضباط الثورة وكبار رجال الدولة .

أراد المرحوم السيد بدير أن تشارك الإذاعة فى هذا الاحتفال مشاركة سياسيه وذلك عن طريق تمثيليه قوية يرضى عنها الرؤساء ، وكان اختياره فى الواقع سليما ، وهو واقعة ٤ فبراير ، على أن تذاع التمثيلية فى الساعة التاسعة والنصف بعد نشرة الأخبار وقبل بدء حفلة أم كلثوم مباشرة التى كانت تبدأ عادة فى العاشرة مساءً .

هذه كانت حساباته ولم أكن أعرف منها إلاّ القليل جداً .

وفى هذا الوقت كانت قد اندلعت مظاهرات عنيفة فى مصانع نسيج المحلة الكبرى وأفزعت السلطة فقمعتها بعنف وأعدمت اثنين من قادتها هما العاملان خميس والبقرى . . وتركت هذه الحادثة أثراً سيئاً فى نفوس الناس ،

ولعلها أفقدت الثورة التأييد الشعبى الذى كانت تتمتع به . وكانت السلطة تعتبر أمنها فى مقدمة كل شىء ، ومن المؤكد أنها كانت تبالغ كثيراً فى تحوّطاتها وشكوكها .

على أى حال ، كان وقع هذه الحوادث شديداً على الناس وأوقع الرعب فى نفوسهم .

وبالمصادفة البحتة كنت قد اخترت زعيما عماليا إنجليزياً يخطب فى العمال يحرضّهم على الإضراب ويشرح لهم طرق الاستغلال التى يمارسها النظام الرأسمالى ضدهم . وكانت هذه حيلة فنية لشرح الظاهرة الاستعمارية .

لم يقبل السيد بدير اعتذارى عن عدم كتابة التمثيلية التى اقترح موضوعها ، وطلب منى أن أكتب فى الموضوع السياسى الذى يعجبنى . ويبدو أن الرجل كان يعتقد أن أفكارى - التى كان يعتبرها ثورية - تتفق مع أفكار الثوار الجدد وأنها ستقع منهم موقع الرضا . وهنا وجدت أن الوقت ضيق فعلاً . ونتيجة لإلحاحه ورغبته فى المشاركة فى تلك المناسبة الهامة ، قلت له إننى كتبت تمثيلية عن الاستعمار البريطانى وسلمتها لأحمد سعيد فإذا أرادها عليه أن يتصل به ويأخذها منه .

وفعلاً حدث هذا ، ودعانى المخرج يوسف الحطاب إلى الحضور فى بروفات التمثيل ، فقد كان هو الذى سيخرج التمثيلية . وعندما دخلت إلى قاعة البروفات توقفت مذهولاً . . فقد وجدت يوسف وهبى وفاطمة رشدى ومنسى فهمى وكبار الممثلين ولم يكن فى التمثيلية ما يستحق أن يؤديه مثل هؤلاء الكبار . إذ كانت من النوع الوثائقى الذى لا يعتمد على الشخصيات المركّبة ، وكنا نشير إلى المتحدثين بصوت (١) أو صوت (٢) ولم تكن هناك ضرورة للأداء الصعب أو المركب . . لذلك وقفت مدهوشاً من هذا الحشد الكبير لفنانين من الدرجة الأولى فى تمثيلية وثائقية ومدة إذاعتها ثلاثون دقيقة فقط .

ولكنى لم أعلق ، وقد أدركت أن إدارة التمثيليات تريد أن تظهر بقوة فى هذا اليوم المشهود ، ولعلى شعرت بشىء من الزهو .

وأخيراً جاء اليوم المشهود - يوم ٤ فبراير - وجلست إلى جانب جهاز الراديو فى بيتنا ومعى صديق كان قد زارنى صدفة قبل موعد الإذاعة . وكانت بقية الأسرة تستمع إلى التمثيلية من جهاز آخر .

انطلق صوت المذيع بشكل حماسى ، على طريقة أحمد سعيد وأيضاً يوسف الحطاب الذى كان مخرج إثارة ، يجلجل باسم التمثيلية « مصّاصو الدماء » . وكان الإخراج محبوكاً والتمثيلية محكمة . وراحت تنتقل من إثارة فكرية إلى أخرى ، حتى وصلنا إلى تلك الخطبة النارية التى جعلتها على لسان أحد القيادات العمالية الإنجليزية . .

نظرت إلى صديقى فوجدته مندهشاً . . والواقع أن هذه التمثيلية ما كانت لتذاع إلاّ فى دولة اشتراكية لم تجف بعد آثار ثورتها وانقلابها على السلطة القديمة . وما إن انتهت التمثيلية حتى جاءنى أبى مندهشاً ومتسائلاً كيف سُمِح بمثل هذه التمثيلية . وتساءل صديقى السؤال نفسه فقلت مندفعا إنكم لا تقدرون ثورة ٢٣ يوليو حق قدرها وإنهم ثوار حقيقيون وما كانوا ليوافقوا على إذاعة مثل هذا الكلام لو لم يكونوا مؤمنين به .

ظللت منتشياً طوال هذه الليلة . وإن كانت التساؤلات التى جاءتنى هزت ثقتى فى الحجج التى أدليت بها دفاعاً عن الثورة لأن مسيرة السلطة الجديدة لم تكن تتفق مع هذه الحجج .

فى اليوم التالى ذهبت إلى الإذاعة ، وكان من عادتى أن أذهب إلى قسم الحسابات لآخذ أذون الصرف التى تخصنى .

كانت الإذاعة فى مبناها القديم بشارع الشريفين ، وكان الداخل ينزل درجتين بعد ردهة صغيرة فى المدخل ليجد المصعد ، وليجد مكتبا صغيرا يجلس إليه مسؤول أمنى هو عادة من موظفى الإذاعة . كنت أدخل فأهبط الدرجتين وأقرىء رجل الأمن السلام. وكان بينى وبينه شىء من المودة التى تنشأ بين رجلين متجاورين دون سبب واضح . . فقليلاً ما كنت أتحادث معه ، وإن كنت أشعر بالارتياح نحوه ، على عكس زملائه الآخرين . . اعتليت المصعد ثم ذهبت إلى قسم الحسابات الذى كان مزدحما بالمتعاملين مع الإذاعة كالعادة ، فوقفت خلف الزحام محييًا مسؤول الحسابات بصوت عالٍ . . وهنا وجدت لمسة خفيفة فى كتفى واستمعت إلى صوت يقول من خلفى : « لاتنظر وراءك . . جئت لأقول لك إن « مخبرين » من البوليس فى انتظارك وقد سألونى أن أدلهم عليك ففعلت . . خذ حذرك وتدارك الأمر » .

قال هذا بصوت هامس وشعرت به وهو ينصرف. التفتُّ ببطء فرأيت الحارس الطيب وهو يغادر الغرفة، ولم أرد أن أفتش عن « المخبرين » اللذين يتبعانى .

فى هذا الوقت كانت هناك وظيفة عجيبة اسمها « أركان حرب الإذاعة » وكان يشغلها ضابط من الجيش هو اليوزباشى عبد المنعم السباعى ، وكان ذا نفوذ أقوى من نفوذ مدير الإذاعة ، وكانت صلته مباشرة بوزير الإرشاد القومى الذى تتبعه الإذاعة وهو الضابط صلاح سالم .

كان عبد المنعم صحفياً ظريفاً قبل الثورة إلى جانب كونه ضابطا فى الجيش وهو الذى غنت أم كلثوم وعبد الوهاب أغانى ناجحة من كلماته . وبالطبع كان محباً ومتحجاً للأدب . وكان صديقاً لى ، وكثيراً ما كنت أدفع باب حجرته وأجلس معه بضع دقائق أتناول فيها فنجانا من القهوة يدعونى إليه بناءً على طلبى .

قلت لنفسى فلأصعد إليه لأرى ما الأمر . .

بالطبع قفزت إلى ذهنى كل تساؤلات الأمس وعرفت أن الموضوع يتعلق بالتمثيلية ، ولكن لم أتصور أبداً أن أكون موضع مساءلة ، ذلك أن التمثيلية ـ أى تمثيلية أو أى موضوع إذاعى – كان يقرأ جيداً وعلى عدة مستويات بما فى ذلك مدير الإذاعة شخصيا ، وليس من المعقول أن تكون قد ذهبت إلى التنفيذ دون أن تمر بهؤلاء الرقباء العتاة . . وكان هذا زمن الرقابة وفى عز سطوتها . .

وصلت إلى غرفة عبد المنعم السباعى وقبل أن أدفع الباب ـ كعادتى ـ وجدت سكرتيره ، وكان صولاً فى الجيش ، يندفع نحوى ويمنعنى من الدخول قائلاً : إن البيك فى اجتماع هام .

كانت قفزة الصول وطريقته الخشنة والجديدة علىّ منبهاً إلى أن فى الأمر شيئاً غير عادى .

وقفت مذهولاً وقد بدأ الخوف يعترينى ، وتحولت الحجرات حولى والردهات والناس إلى مكان غريب عنى تماما ، وبدأت أنتبه إلى أننى غريب على المكان وعلىّ أن أحترز . .

بعد قليل من التفكير قلت لنفسى ؛ لأذهب إلى المخرج يوسف الحطاب فلابد أن لديه شيئا ما حول الموضوع . .

ويبدو أنني عندما نزلت إلى مكتب الحطاب كان قد علم بالموضوع منذ دقائق قليلة . . ذلك أنني بدلاً من أن أجده جالساً إلى مكتبه وجدته نائماً فوقه ، وكانت اثنتان من المذيعات الشهيرات ، آمال فهمي ، وفضيلة توفيق ، تهويان على رأسه وتحاولان إفاقته من إغماءة أو غيبوبة أو شيء من ذلك . . ولكنني ما إن قلت بصوتي الخائف المضطرب : صباح الخير . . حتى نهض يوسف الحطاب وصاح بأعلى صوته في وجهي متهماً إياى أنني خربت بيته وألقيت به إلى التهلكة . .

تملكني الغضب ووجدت جهازي العصبي في حالة تحفز وعلى استعداد للمواجهة . . إذ كنت أشعر بأنني لم أرتكب أي خطأ ، وأن الذي أتعرض له هو ظلم جائر . . ولذلك صرخت في يوسف بأن يخرس وأن يفهمني ماذا حدث بالضبط . . وكان الرجل صديقا حميماً إلى جانب أنه يعمل معي في ملحق جريدة الجمهورية محرراً للإذاعة .

بعبارات متعثرة وغير مترابطة فهمت أن هناك اتهاماً كبيراً جداً . . بمؤامرة لقلب نظام الحكم . . ! ! كنت أعرف رقم التليفون الداخلي لعبد المنعم السباعي فأدرت القرص ورد عليّ فبدأته بالعتاب ولكن الرجل كان خائفاً أكثر مني ، وقال لي بصوت مرتعب إن الموضوع كبير جداً ، وأكبر من سلطاتنا جميعا . . وإنه يطلب مني ، باسم الصداقة التي بيننا ، أن أبعده عنه . .

وقال كلاماً كثيراً لم أفهم منه أكثر من أن القضية أخطر مما أظن . .

كان يوسف الحطاب قد جلس إلى جواري يستمع إلى الحديث ، وقد تهدل فكه واتسعت عيناه وأوشك لسانه أن يتدلى من بين شفتيه . .

وضعت السماعة ورحت أفكر في هذه الكارثة . أين أذهب ؟ وماذا أفعل ؟ وكنت قد عرفت من « خطرفة » الحطّاب أنه مطلوب القبض علينا ، أنا وهو . .

الآن . . معي شخص آخر . . وهذا حسن على كل حال . . ربما كانت السيدة آمال فهمي هي التي اقترحت علينا أن نتصل بالأستاذ حسين فهمي الذي كان رئيساً لتحرير الجريدة التي نعمل بها ، خاصة وقد كان رئيس مجلس الإدارة البكباشي أنور السادات ، وهو شخصيا الذي اختارنا ـ كلينا ـ ورفعت السماعة وطلبت حسين فهمي الذي ما إن سمع صوتي حتى صاح قائلا : أين أنت . . تعالَ فوراً . .

ولما عرف أنني اتكلم من الإذاعة وأن يوسف الحطاب معي طلب أن أحضره وأن آتي على الفور لأن الأمر جد خطير . .

خرجنا أنا والحطاب من الإذاعة وبعد خطوتين لاحظنا المخبرين ؛ أخذنا تاكسيا فتتبعانا .

إذن ليس هناك أمر بالقبض علينا بعد . .

حين وصلنا إلى مبنى دار الجمهورية لم يلفت نظرنا شيء غير عادي . . ولكن حسين فهمي أفهمنا أن هناك رأياً أمنياً رسمياً يقول إننا شركاء في منظمة يسارية ، دبّرت إخراج التمثيلية ، منتهزة فرصة تجمع الناس في كل أنحاء الجمهورية حول الراديو ليسمعوا أم كلثوم لأول مرة بعد غيبة أكثر من عام ونصف عام ، فيسمعوا هذه التمثيلية التحريضية ، وفي الوقت نفسه تنطلق مظاهرات مدبرة أيضاً في المحلة الكبرى وبعض المدن الأخرى وتشتعل البلد .

ولكن هذا لم يحدّث . . ؟

لعلى هكذا صحت لحسين فهمى . . فقال إن هذه هى النية وإن تدبيرنا هو الذى خاب . .

بالطبع لم يكن رئيس التحرير متفقاً مع التقرير الأمنى المذكور . وكان وزير الداخلية زكريا محيى الدين رجلاً متشدداً وعنيف الكراهية لكل ما يظنه يساراً . . وأصبحنا تحت رحمة هذا الرجل . .

وبعد أخذ ورد عرفنا أن الموضوع لا يمكن البت فيه إلاّ عندما يحضر الوزير المسؤول عن الإذاعة الصاغ صلاح سالم . .

كانت الساعة الحادية عشرة صباحاً عندما وصلنا أنا ويوسف الخطاب إلى مبنى جريدة الجمهورية . ومنذ هذا الوقت وحتى الثالثة صباحاً لم أبرح الجريدة . . وطوال هذه الساعات كانت تأتينا الأخبار تباعاً متناقضة وغير مفهومة . . « الآن صدر أمر القبض . . لا . . تأجّل الأمر . . ثبتت براءتكما . . البوليس قادم لإلغاء القبض عليكما . . » . ومع مرور الوقت بدأ دور يوسف الخطاب فى المؤامرة يتضاءل وظهر لهم أنه غر برىء خدعته أنا . . وفعلاً فى حوالى العاشرة مساءً قيل له أن الموضوع قد سُوِّى بالنسبة له وله أن يعود إلى بيته وإلى وظيفته آمنا . .

كان الإرهاق قد بلغ منى مبلغه عندما استدعيت فى الساعة الثالثة بعد منتصف الليل لأدخل غرفة أنور السادات وأجد مجموعة من العسكريين « ببدلهم » العسكرية يملأون الكنبات والمقاعد المنتشرة فى الحجرة . . عرفت منهم أنور السادات وصلاح سالم ، وكانا يجلسان متجاورين . أما الآخرون فلم يكن أحد يعرفهم بعد . ولكنى لم أجد محمد نجيب الذى كان رئيساً للجمهورية .

ووراء المكتب الذى كان على يمينى وقف حسين فهمى ـ دون أن يجلس طوال المحاكمة . كنت فى حوالى السادسة والعشرين من عمرى ، ولم يكن لى أى نصير فى هذا العالم الماثل الخطورة ، وكنت أسمع عن الإعدام وعن السجون . . ولعلى شعرت لأول مرة بوطأة الدولة تجاه الفرد الوحيد المسكين الذى يواجه كائنا اخطبوطيا لا رحمة فيه .

وقفت مذهولاً أجيب عن أسئلة عدائية تحمل اليقين بالإدانة كان يوجهها لى المرحوم صلاح سالم غير مدرك لحالتى بوصفى فرداً بلا أى حماية .

طوال المناقشة وأنا أشعر بعبث الحياة ، فالظلم الواقع علىّ ليس عادياً أو حتى وقحاً . . إنه شىء أبشع من ذلك . . إنه عملية شريرة ليس فيها نقطة وحيدة بيضاء ولو قليلاً . .

وربما منذ هذه اللحظة أدركت المعنى الحقيقى للمجتمع المدنى ، للنقابة المهنية ، للمجالس الشعبية والتمثيلية ، للصحافة الحرة ، للقضاء ، للجمعيات التى يتحصن فيها الناس ضد الأخطار التى يتعرضون لها . . وفوق ذلك تعدد المراكز السلطوية ، وتعدد وجهات النظر . . وحرية الاختلاف . . وأصبحت المحاكمة أشبه بكابوس ثقيل كامل . .

كان ظهرى إلى كنبة طويلة يجلس عليها ثلاثة أو أربعة ضباط ـ لا أذكر ـ وكانت أسئلة صلاح سالم الفرحه والمزدهية بقوة مصدرها تفترس أجوبتى التى تصدر عن خلو كامل من أى وسيلة حماية . . وفجأة شعرت بخوف خرافى ، كما لو كان عفريت من الجن يتربص بى خلف ظهرى ، وقف شعر رأسى ـ كما يقولون ـ ووجدتنى ألتفت ببطء نحو مصدر الخوف لأقفز طائراً فى الهواء لو رأيت أن الخطر الذى أحس وجوده سوف يهاجمنى .

وهنا وجدت عينين رماديتين مغناطيسيتين تحدقان فى مؤخرة رأسى بتركيز شديد . . والتقت عيناى بهاتين العينين وأنا أشعر بهلع فائق . . ولكن الرجل الذى كان يجلس فى ركن الكنبة لوح بيده بما يعنى : فضّونا من هذا الموضوع . . ولدهشتى وجدت صلاح سالم يصرفنى . . وكان أنور السادات يؤازنى بين وقت وآخر أثناء المحاكمة كأن يؤكد على تفسيرى بقوله :«صح » ، بطريقته التأكيدية فى الكلام ، وكان هذا يثلج صدرى ويخفف من عناء المواجهة ...

وربما كان أنور السادات هو الذى قال لى أخيراً أن أذهب إلى بيتى بصوت فيه انحياز لى .

خرجت من الغرفة غير مصدق ، وخرج ورائى حسين فهمى ليهنئنى على أنى نجوت . .

قلت له : من هذا الرجل الذى أشار لهم بصرفى . . فقال إنه البكباشى جمال عبد الناصر .

لم أكن متزوجاً بعد ، وكنت أعيش مع والدىّ وإخوتى وأخواتى . . وكنت أساهم بجزء كبير من نفقات عائلة كبيرة العدد غالبية أفرادها ما زالوا أطفالاً . .

*

لا أدرى كيف نمت هذه الليلة . وعندما ذهبت فى اليوم التالى إلى الجريدة سلمنى سكرتير رئيس التحرير خطابا عرفت من نظراته ـ وكانت لى به صلة قرابة ـ أنه خطاب بالفصل . . وفعلاً تأكد لى هذا من قراءة سطوره المقتضبة . . ولم أتلق أى مكافأة مالية أو تعويض عن الفصل . . !

وقبل أن أنصرف قال السكرتير هامساً : لا تذهب إلى الإذاعة . . فقد صدر الأمر بمنعك من دخولها . . ومع ذلك وجدت قدمىّ تقودانى إلى مبنى الإذاعة ، ومن بعيد رأيت على الباب الخارجى ورقة كبيرة مكتوباً عليها أمر منعى من الدخول .

*

أمضيت أربعة شهور بلا عمل قبل أن يتصل بى أحمد بهاء الدين وكان صديقا لى ، وكان قد وجد نفسه دون أن يقصد أو يريد مسؤولاً عن تحرير مجلة « روز اليوسف » . فبعد أن خرجت من الجمهورية ومُنِعت من العمل بالإذاعة اشتدت الأزمة الكبرى بين محمد نجيب ـ رئيس الجمهورية ـ وبين مجموعة الضباط الأحرار بقيادة جمال عبد الناصر . . وانقسم المجتمع إلى قسمين ؛ البعض يؤيد نجيب بزعم أنه سيعيد الأحزاب وسيقيم حياة ديمقراطية ، والبعض الآخر يصور ذلك على أنه انقلاب ضد الثورة .

وقد كشفت هذه الأزمة أن كثيرين لم يؤيدوا التوجهات غير الديمقراطية التى بدأت تظهر آنذاك ، وكان هناك كثيرون أيضاً يرون أن انقلاب الضباط الأحرار يتعرض لمؤامرات بقيادة القوى الرجعية المتحالفة مع محمد نجيب .

وكان إحسان عبد القدوس ـ وهو أحد المقربين لرجال الانقلاب ـ يرى أن عودة الديمقراطية أهم من أى هدف آخر ، وكتب مقالاً قويا وصريحا يطالب فيه الضباط الأحرار بالعودة إلى ثكناتهم وتسليم الحكم للأحزاب . ولعله كان يتوقع انتصار محمد نجيب .

والذى حدث كان عكس ذلك تماما ، إذ تغلبت مجموعة عبد الناصر ، وقامت باعتقالات واسعة النطاق شملت ضباطاً وصحفيين وسياسيين . وكان إحسان عبد القدوس فى مقدمة المعتقلين بسبب مقاله الجرىء هذا . كان أحمد بهاء الدين يكتب عموداً فى المجلة ، ولم يكن محرراً دائماً ، ويبدو أن السيدة فاطمة اليوسف صاحبة

المجلة ووالدة رئيس التحرير رأت أن بهاء يستطيع إصدار المجلة حتى تنتهى فترة اعتقال ولدها المسجون . وهكذا وجد أحمد بهاء الدين نفسه يعمل ٢٤ ساعة يوميا ولا يساعده إلا القليلون . . وكان يرسل موضوعات المجلة إلى مكتب وزير الإرشاد القومى الصاغ صلاح سالم ، حيث كان هو الرقيب العام على الصحف ، ليتسلمها نائبه اليوزباشى محمد أبو نار ويراجعها ويشطب منها ما يرى أنه لا يجوز نشره .

كانت المواد ترسل بعد دفعها للمطبعة وتحضيرها للطبع . ولكن أحمد بهاء الدين كان يفاجأ بأن نصف الموضوعات قد شطبته الرقابة ، وعليه أن يبحث فى الأدراج عن موضوعات أخرى ويعيد تحضيرها وصياغتها ويرسلها للمطبعة ثم يبعث بها مرة أخرى للرقابة . وكان هذا جميعا ينبغى أن ينتهى في يوم معين هو يوم الجمعة مساءً لأن طبع المجلة يبدأ يوم السبت ويستمر ليوم الأحد لتصدر المجلة وتكون فى أيدى الباعة يوم الاثنين .

فى هذه الدوامة المهلكة ظن أحمد بهاء الدين أننى قد أتقاسم معه العمل وأخفف عنه بعض العبء . . وفعلاً اتصل بى وشرح لى الأمر وكان يعرف قصة فصلى من جريدة الجمهورية ، لكنه كان يعلم أيضاً أن علاقتى بأنور السادات طيبة ، وأن موضوعى قد ظهر على حقيقته وأنهم قد يصلحون وضعى ويوافقون على عودتى للعمل . . ونصحنى بأن أذهب إلى السادات وأطلب منه التوسط للإذن لى بالعمل فى مجلة « روز اليوسف » .

عندما ذهبت إلى السادات رحب بالفكرة ، وشرح لى أن قصة فصلى كانت على الرغم منه . وفعلا اتصل بجمال عبد الناصر الذى أعطى الإذن بالعمل .

فى هذه الفترة جربت معنى الرقابة ومعنى افتقاد حرية الرأى وحرية التعبير .

فى الواقع لم يكن لى اهتمام بالسياسة بوصفها موضوعاً للكتابة . كان تكوينى أدبياً . ودراستى للحقوق بدلاً من الآداب كانت بغرض امتلاك مهنة تحسبا للإبعاد عن الكتابة ، ذلك أن الكتابة الأدبية ـ وكما حدث فعلاً بمناسبة تمثيلية الإذاعة ـ كانت لها مخاطرها أيضاً . ولم أكتب أى مقال سياسى بتوقيعى منذ عملى بالصحافة إلا فى أوائل الستينيات ، بناء على إلحاح من رئيس تحرير « الجمهورية » التى كنت قد عدت إليها .

أمضيت فترة « روز اليوسف » ساهراً كل يوم حتى الثالثة صباحا أحيانا لنتسلم المواد من الرقابة وندفع بها إلى المطبعة .

ومن مر بتجربة الرقابة من الكُتّاب يعرف أن الحذف الذى تجريه يتعامل مع الموضوع بلا أى اهتمام ، وبدون أى حس جمالى أو منطقى ، والحذف يقع كالقضاء والقدر على الجمل الجميلة ، وعلى العبارات المفسرة والموضحة . هو تشويه ديناصورى أعمى لا يعبأ بشىء تطأ أقدامه الثقيلة على المادة المكتوبة فتسحقها سحقاً .

لذلك كثيراً ما كنت أجلس وحيداً مكتئباً وأنا أرى الجمل المبعثرة ، وأنقاض الكلمات أمامى كالبنيان المهدم مليئة بالوحشة والخراب .

وأظن أن الكتابة بدأت تفسد منذ هذا التاريخ ، إذ أصبح علينا أن نجتهد فى التعرف على المجالات المسموح بها ، وأن ندرب أنفسنا على إطاعتها والسير على منوالها ، وقد أصبحت مهنة الكتابة محفوفة بالمخاطر إلى أقصى حد ، ثم تأكد لدى العاملين فيها أنها مهنة تابعة للسلطة تسير حيث تسير .

من حسن الحظ علينا أن بدأت قرارات شعبية تصدر عن هذه السلطة . وكنا نسعد كثيراً بتلك القرارات ونهلل لها . . ولكننا وجدنا أن هذا الفرح ينبغى أن يكون بيننا وبين أنفسنا ، لأن السلطة وإن كانت هى التى أصدرت القرارات لا تريد فى هذا الوقت بالذات أى ترحيب إعلامى بها . . وكان علينا أن نسكت حتى

الترحيب والتصفيق للقرار ـ كما كنا نقول حينذاك . كان الإعجاب والتصفيق يأتى بالأمر أيضا ولا يجوز لأحد أن يجيىءالسلطة وقائدها إلاّ حين ترى السلطة ذلك !

والواقع أن ضغوطا كثيرة قد وقعت على المثقفين ونجحت فى أن توصلهم إلى الإحساس بالاستلاب ، وبأنهم لا قيمة لهم ، أو أن مكانتهم أقل كثيراً من مكانة أقل رجل فى السلطة . وقد أثر هذا تأثيرا خطيراً على الكُتّاب والمثقفين . ووقع أغلبنا فى أزمة طاحنة ، فمن ناحية كنا نعتبر أن قضية التحرر الوطنى هى الهدف الأول ، وأن تعميم التعليم والتحول الصناعى مقدم على كل شىء آخر ، بما فى ذلك قضايا الحرية .

وأظن أن الكُتّاب المصريين هم الذين ابتكروا فكرة الديمقراطية الاجتماعية والتفريق بينها وبين الديمقراطية السياسية . فالأولى تعنى تحرير المواطن من العوز والحاجة ، وأن هذا التحرير هو الخطوة الضرورية نحو الحرية السياسية . وكانت الثورة تقضى وقتاً طويلاً عند حدود الحرية الاجتماعية ولم تتحرك أبداً نحو الحرية السياسية .

وكانت السلطة فى مواجهتها « للاستعمار » تجعلنا إما أن نؤيدها ونسكت على النواقص الخطيرة الأخرى أو نصبح مهادنين للاستعمار والصهيونية . وكنا بالطبع نقبل بأن نتجرع كل المرارات الداخلية حتى يتم الانتصار على العدو الرئيسى !

وقد عرفت قرارات فصل أساتذة الجامعات والكُتّاب والصحفيين بالجملة ، كأن يفصل خمسون أستاذاً من هيئات تدريس الجامعة ، أو يفصل مائة أو أكثر من الكتاب والصحفيين .

فى سنة ١٩٦٤ حدث انقلاب فى جريدة « الجمهورية » ، إذ كان النزاع بين الرئيس عبد الناصر والمشير عبد الحكيم عامر قد بلغ الذروة ، ويبدو أن المشير كان يشكو من أن الصحف جميعها تحت هيمنة عبد الناصر ، ولذلك تم التنازل له عن جريدة « الجمهورية » ، وسلم المشير الجريدة لأحد الصحفيين الرجعيين الذى طرد ثلاثين كاتبا ، منهم سعد مكاوى ، ورشدى صالح ، وعبد الرحمن الخميسى ، ونعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وأنا . .

وبدلاً من أن نوزع على صحف أخرى وُزعنا على شركات القطاع العام باعتبارنا مديرين للعلاقات العامة . .

وأذكر أن الشاعر كامل الشناوى كان يقول لعبد الرحمن الخميسى أمامنا ضاحكا : لا تبتئس يا عبد الرحمن فلقد بدأ جوركى إسكافيا وانتهى كاتبا ، وبدأت أنت كاتبا وانتهيت إسكافيا .

ذلك أن الخميسى كان قد نقل من « الجمهورية » إلى شركة « باتا » لصناعة الأحذية .

لم يكن هناك احترام للكاتب والمثقف ، بل بذلت جهود متعمدة لإذلال الكتاب والمفكرين . . وكان هذا الموقف عاماً . ففى أول السبعينيات وبعد تسلم أنور السادات للسلطة كتب توفيق الحكيم كتابه الشهير (عودة الوعى) الذى أدان فيه سلطة عبد الناصر مع أنه كان أحد مؤيديه الكبار ، وكان قليل الاهتمام بالديمقراطية ، بل كان يهاجمها حتى قبل زوالها .

وقد جاء السادات إلى السلطة ومعه ورقة جديدة استطاع أن يُصّفى بها ورثة عبد الناصر ، وهى الديمقراطية ، مما حفز توفيق الحكيم ومعه نجيب محفوظ على أن يكتبا له رسالة ينصحانه بالبناء الداخلى وحل المشاكل المعلقة بحجة التفرغ للمواجهة مع إسرائيل وتحرير الأرض المحتلة . وتم التوقيع على هذه الرسالة من

حوالى مائة وعشرين كاتبا وصحفيا . . كان لهم اهتمام خاص بالحريات السياسية وبإصلاح الأوضاع الداخلية . وكان السادات يؤجل الحرب بحجج متعددة ، فظن الكتاب أنه لا يريد الحرب ورأوا أنه - إذا كان الأمر كذلك - فليقم بالإصلاحات الداخلية .

وغضب الرئيس السادات وأصدر أمراً بإيقاف الجميع عن العمل ، بما فى ذلك توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ولطفى الخولى وغيرهم . .

ومثل هذا الأمر كان يعنى بألا ينشر لأى شخص منهم أى شيء لا فى الصحف التى يعملون فيها أو فى الإذاعة أو فى التليفزيون أو السينما والمسرح . . !

*

لقد انتهت هذه الظروف بشرها وخيرها . والذى أضير منها أكثر من أى شيء آخر هو المجتمع المصرى والأمة العربية بشكل عام . . لقد استؤصلت الشجاعة وقُمع الإبداع . . وجفت الخصوبة . .

وربما كانت النتيجة المأساوية لذلك كله هو أزمة الإبداع التى تعانى منها المجتمعات العربية . . فالإبداع والحرية وجهان لعملة واحدة . . وقد يمر وقت طويل قبل أن تعرف العقول العربية الإبداع فى العلم والأدب والفن . . والسياسة أيضاً





الخلاص بالجسد

أحمد عبد المعطى حجازى
مصر

يولد الإنسان حرا . لكن الشاعر لا يستطيع أن يتحرر حقا حتى يموت !

لا أقصد هنا شيئا مما يوجد عند الأفلاطونيين أو عند المتصوفة والهنود الذين يرون الجسد سجنا ، ويجعلون الخلاص منه شرطا للفوز بالحرية . بل أقصد العكس تماما ، فالشاعر كائن دنيوى يحتاج إلى جسده وروحه معا ، إلى حياته كلها وتجاربه جميعا كى يصل إلى الحرية الكاملة ، أى إلى التحقق والإبداع .

وما دمنا لا نتحقق إلا حين نموت ، فالموت عندى ليس نقيضا للحياة ، بل هو الذروة التى نصل إليها فى طلبنا للحرية .

نحن نولد أحرارا . معنى ذلك أن الحرية حق طبيعى لنا ، يبدأ بوجودنا ذاته ، فنحن منذ البداية أحرار بالقوة . لكننا لا نصبح أحرارا بالفعل إلا إذا عشنا التجربة بطولها ، وأعملنا الحق بلا تردد ، وحولنا الإمكان المضمر إلى مشروع خلاق يتجسد فى الفن كما يتجسد فى الحياة . فالشاعر الذى أتحدث عنه ليس هو المشتغل بكتابة الشعر أو بأى فن آخر فحسب ، وإنما هو المبدع إطلاقاً ، أى خالق أفعاله ، سواء كانت هذه الأفعال أعمالا فنية ، أو سلوكا يوميا واجتهادات عملية . المبدع الذى أقصده هو ذلك الرجل الذي يرى في كل خطوة يخطوها هوة فاغرة أو فراغا موحشا يملؤه بما لم يكن من قبل ، تدفعه الحرية من خلفه ، ويشده الموت من أمامه ، وبينهما يتولد هذا القلق الخصب الناتج عن شعورنا بأننا لا نوجد إلا فيما لم نحققه بعد ، وهذه المعاناة الساهدة الأليمة التى تفجر كل ما فى الكينونة من طاقات الخلق والتجاوز .

والحرية كحق طبيعى ليست إلا سلبا ينفى العبودية . لكننا نحول هذا السلب إلى إيجاب حين نملأ حياتنا بالفعل الحر البرىء فنصير أحراراً بالفعل . وقد نتراجع عن نقطة البداية التى يمكن أن نسميها نقطة الصفر حين

نتلقى أفعالنا من الغير أو ننقلها عنهم طائعين أو مكرهين ، فندخل فى إيجاب عكسى مناقض لإيجاب الحرية ونصير عبيدا بالفعل .

أتحدث إذن عن الحرية كهم مقيم . أو تجربة شخصية كيانية لا تتحقق ولا تتشخص إلا بالجسد الحى .

(الواقع أن الجسد دائما حى . فالجسد الميت جثة . والجسد الجامد جسم أو مادة أو شىء . لهذا كان الجسد يظهر لى كلما تمثلت الإنسان منفعلا بجماله وقوته . ونادرا ما سميت الجسد الإنسانى فى شعرى جسما ، فالجسم فى نظرى عود ناشف أو نيزك منطفىء) .

الجسد إذن هو ما يشخصنا . هو ما نوجد به وما نستطيع من خلاله ممارسة الحرية أو بالأحرى اكتشافها . والفرق كبير بين الممارسة والاكتشاف .

إننا نمارس الحرية أى ننتفع بها حين تكون الحرية معطى مقررا سلفا ، محدودا بالمحظورات التى رسمها الآخرون . هذه هى الحرية الميتة التى نمارسها بأجسامنا . لكننا نكتشف حريتنا نحن من خلال اكتشافنا لذواتنا أى لأجسادنا الحية .

(كل التجارب العميقة فى حياتى بدأت فى مراهقتى الأولى وأنا أعانى وحدى محنة نضجى وأنعم بآلائه . وقد راهقت وأنا لم أبلغ بعد الثانية عشرة من عمرى . محاولاتى فى التصوير والنحت والعزف على الكمان . قصيدتى الأولى التى ألقيتها سنة ١٩٥٠ فى احتفال مدرسى بعيد المولد النبوى . تجاربى الجنسية الأولى التى كانت تمزقا موجعا بين الطيش والكتمان . تمردى على سلطة الأب وسلطة المجتمع وسلطة الدولة . تعاطفت مع الإخوان المسلمين ، واختلفت مع أبى فى فهمه للدين ، ووقفت مع مرشح الوفد فى مواجهة الأغلبية التقليدية التى كانت تصوت لمرشح الأحرار الدستوريين وذلك فى آخر انتخابات برلمانية أجريت قبل استيلاء العسكريين على السلطة . ثم انصرفت إلى قراءة الفلسفة ، وجننت بنيتشة ، وقرأت قصيدتى المتشككة «بكاء الأبد» وهى أول ما نشر لى على جماعة من أصدقائى وهم يؤدون صلاة العصر فى يوم من أيام ١٩٥٣ ، واحتجزت لأول مرة فى مركز الشرطة عدة ساعات لأنى كرهت أن أتراجع أمام شرطى رفع سوطه علىّ فانتزعته من يده ولكمته لكمة عنيفة) .

وما دامت الحرية اكتشافا فهى وعى حاد وامتحان قاس ينتهى بالنجاح أو بالفشل . ومقياس النجاح والفشل هو ما يكون فى الاستجابة من أصالة وندية ، أى من طابع شخصى وقوة تعادل قوة التحدى . معنى هذا أن الحرية نفسها إبداع ، أو هى غاية الإبداع ، كما أن الإبداع هو غاية الحرية . ولأن الحرية تجربة متصلة نعانيها فى كل فعل وفى كل لحظة ، فى علاقتنا بأنفسنا ، بالطبيعة وما بعد الطبيعة ، بالسلطة وبالمجتمع ، فالحرية ليست مجرد نزوع عقلى أو نفسى ، وإنما هى حياة كاملة لها أبعادها الدينية والأخلاقية والسياسية والاجتماعية . وهى توتر دائم بين الفعل الحر وما ينفيه أو يعطله من قيود مرئية وقيود لا ترى .

إننا ننزع بالفطرة إلى أن نكون أحرارا : لكن الحرية التى نطلبها ليست مجرد فعل أو موقف نقفه خارج ذواتنا ، بل هى فعل فى الداخل أولا . إنها فعل كينونة نزوع يشبه أن يكون ظمأ عضويا يبدأ من أعماق الجسد نفسه . ويتحول إلى توق روحى ناصب ، ولهذا يتجسد فعل الحرية فى أعمق تجارب الإنسان . فى العقيدة ، والجنس ، والإبداع ، والثورة .

فى كل من هذه التجارب يقف الإنسان فى مواجهة قوة أخرى تهدد حريته ، فإما أن يذعن وإما أن يتمرد . وكما تبدأ العبودية من الإذعان تبدأ الحرية من التمرد . وبعض الناس يحبون أن يختصروا التجربة فيفقدون بداية الخيط ويقعون فى الخلط والتشتت . وذلك حين يظنون أن التمرد بذاته حرية .

والحقيقة أن التمرد ليس إلا حالة سالبة ننفى بها العبودية ونقف على عتبة الحرية لنعيد بناء العالم من جديد ، أى لنخلق من الفوضى نظاما ونعيد تسمية الأشياء التى ستتغير بتغيرنا إذ نتخلص مما يكبلنا من قيود فنراها فى حقيقتها الرائعة . معنى هذا أننا لا نتمرد على العالم لكى نخرج منه (أتحدث عن نفسى طبعا) ، بل نتمرد عليه لكى ندخله أحراراً ظافرين ، وفى هذه التجربة العنيفة لا مفر من التخبط والسقوط ، لأن الجسد الذى نتحرر به هو ذاته الجسد الذى نقع به فى أسر العالم ونخضع لحتمياته .

فى هذا الضوء أفهم على نحو أفضل مكان الحرية فى كل من المسيحية والإسلام . الإسلام يتعامل مع الإنسان المجرد ، والمسيحية تتعامل مع الإنسان المتشخص . والإنسان فى نظر الإسلام فطرة وبراءة . أما فى المسيحية فالإنسان طبيعة مشروطة بنفسها وبغيرها وخبرة مثقلة بالمتعة والألم وهذه هى الخطيئة الأصلية . وإذا كانت الحياة فى الإسلام جهادا للمحافظة على البراءة ، فهى فى المسيحية أعراف أو مطهر يصل بنا إلى الخلاص . والنتيجة واحدة ، فالحرية لا تتحقق إلا بالموت ، أى باكتمال التجربة .

هكذا أستطيع أن أقول إن تجربتى مع الإبداع هى ذاتها تجربتى مع الحرية . والتجربتان متداخلتان ممتزجتان بحيث أجدنى عاجزا عن الإشارة إلى نقطة البداية . هل كان هاجس الحرية هو الذى فتح لى طريق الشعر ، أم أن الشعر هو الهاجس الأول الذى دفع بى فى دروب الحرية ؟

لقد كانت القصيدة نفسها شكلا ومضمونا مجالا لاكتشاف الحرية وتذوقها ، كما كان الدفاع عن الحرية دفاعا عن مكان للشعر فى هذا العالم . وفى الحرية والشعر كان همى الأول أن أجد نفسى .

كنت أشعر دائما أن ما يعوق حريتى هو ما أعانيه من انفصام يبدد التلقائية ، هذه الغيبوبة التى تجعلنا غرباء عن أنفسنا ، إذ تهتز صورتنا فى المياه الرجراجة فلا نرى وجوهنا ، ولا نخرج من هذه الغيبوبة إلا حين يسكن الماء وتتضح الصورة فيملؤنا شعور متوهج بالحرية . تلك هى لحظة الكتابة ، لحظة نرجسية مكثفة . أن نستخلص وجوهنا من الغرق ، ونميز إيقاعنا الخاص فى الضجيج .

وفى كل مرة واجهت فيها رمزا من رموز الطغيان (وقد تكررت هذه التجربة مرات عدة) كنت أستنجد بالشعر على ما يداخلنى من الضعف والخوف فيأتى .

(أستطيع الآن أن أفسر لنفسى تحفظى إزاء مصطلح الحداثة . الحداثة تعنى الانعتاق من الأفكار والأشكال الموروثة من العصور الماضية واستيعاب روح العصور الحديثة وتبنى وجهات نظرها والتمكن من أساليبها . لكن الحداثة بهذا المعنى تبدو لى زيا خارجيا يفقد بمرور الوقت جدته وجاذبيته . إنها بسبب عموميتها وطبيعتها اللا شخصية قيمة مطلقة ، أى قيد آخر يناقض خصوصية الإبداع وشخصانيته ولواتخذ هيئته . ولهذا كنت دائما أتحفظ إزاء مصطلح الحداثة وأفضل تأسيس الإبداع على الحرية التى تضمن للعمل أن يكون نموا من الداخل لا يتطابق مع أى تصنيف) .

من هنا لا أتصور الشعر مجرد كتابة ، ولا أقنع بحرية نسبية ، أو بحرية فى مجال دون مجال . والشعر والحرية تجربتان متداخلتان كما ذكرت ، بحيث لا أستطيع أن أميز إحداهما عن الأخرى . كل ما أستطيع أن أشهد به على وجه اليقين أن كل شىء فى هذه التجربة المزدوجة كان فعلا جسديا فى المقام الأول . هذا الفعل الجسدى لا أحصره فى المعنى الشبقى المباشر ، فهو يتعدى هذا المعنى ليتطابق مع معنى الكينونة فى كل حالاتها .

نعم ، فأنا أشعر بعض الحديد فى جسدى ، وأسمع صليله وهو يلتف ويضيق أو وهو يتكسر ويتحطم ، وهذا الصليل هو ذاته الإيقاعات التى تتردد فى كيانى كله وأنا أكتب مدركا أننى أنتمى للعالم الذى أتمرد عليه ، لا لأخرج منه ، بل لأخلقه من جديد .

●





الحـريـة هى الاستثناء

أحمد عمر شاهين

فلسطين

يبدو لى ـ والله أعلم ـ أن القاعدة هى التقييد وأن الحرية هى الاستثناء فى وطننا العربى . حرية الحياة للإنسان وحرية التعبير للكاتب .

منذ الطفولة ـ ياإلهى ما أقسى سلطة البيت ـ الأب والأم والأخوة والأقارب : « افعل كذا ولا تفعل كذا » ، « هذا محلل لك وهذا محرم عليك » ، « كن ولدا شاطرا واسمع الكلام وإلا » . . « وإلا » هذه تشمل الضرب (التعذيب) ، الحرمان من المصروف أو الطعام (حصار اقتصادى) ، عدم الخروج من البيت (السجن) . . وأنا لا أعترض هنا على التربية ، ولكن على أسلوب التربية . كل ما يقولونه صواب يجب أن يطاع ، وعليك أن تبلع وجهة نظرك وتطيع .

وحين وجدت متنفسا لى فى كتابة يوميات خاصة ،أتناول فيها بصراحة ، أهل البيت من الأسرة الكريمة ، وأعبر فيها عن وجهة نظرى فى تصرفاتهم ، أصبحت منبوذا . فقد اطلعوا فى غيابى على هذه اليوميات ، وقامت قيامتهم ، أصبحت ولدا عاقا مارقا ، حرّموا على الجميع مراسلتى ، وأعرضوا بوجوههم عنى ، وظل هذا موقفهم منى لسنوات طويلة . أباحوا لأنفسهم التلصص والتجسس وانتهاك حرمة أسرارى . . ولم يتحملوا وجهة نظر تُقال فى تصرفاتهم .

ولم تكن سلطة المدرسة بأقل قسوة من سلطة البيت ، الناظر والمدرسون وحتى العمال . إن لم تسمع الكلام وتسير على الخطين المتوازيين المرسومين لك ولغيرك دون معارضة أو حوار ، فقد تُطرد من الفصل أو تُفصل من المدرسة (النفى) أو تضرب (التعذيب) أو تعزل فى غرفة مظلمة بعد إياب التلاميذ إلى بيوتهم (السجن)

أو تحرم من الوجبة الغذائية التعسة (حصار اقتصادى) ، لا حوار ولا مناقشة ولا استماع لوجهة نظرك ، تهم تُلقى عليك جزافا ، وعقوبات تنزل بك وعليك تقبلها دون اعتراض . والشىء الغريب ـ الذى لم أره أو أسمع عنه فى أى مكان ـ أن مدارس اللاجئين التى كنا ندرس فيها كانت جميعها محاطة بالأسلاك الشائكة كالسجون ، ولا أدرى سبب ذلك حتى الآن . وفى كل الأحوال كان يُفرض على جميع التلاميذ حلق شعر رؤوسهم « على الزيرو » حتى إن صورنا تبدو فى استمارات الشهادة الابتدائية والإعدادية كالنسانيس .

تخلصنا من سلطة البيت والمدرسة ، وخرجنا إلى الحياة العامة ، نشعر أن العالم كله ملكنا وأننا على تغييره لقادرون . لكن الوظيفة لم تكن أرحم . أردنا التمتع بحرية أن نكتب ما نشاء مادام العقل والمنطق رائدنا ، وضربنا عرض الحائط بتحذيرات من هو أكبر منا من تجاوز كذا وكذا . . ، والحمد لله أن مجالى كان الكتابة الأدبية ، فكان حظى أفضل من بعض الزملاء الذين غيبتهم السجون بسبب كتاباتهم السياسية . وليس معنى ذلك أن التعبير الأدبى أقل قيمة من التعبير بمقال سياسى أو العكس ، لكنه الفرق بين طريقتين فى التعبير إحداهما تلفت الأنظار بشدة ، والأخرى تقول الشىء نفسه ، ربما ، ولكن بطريقة أخرى .

بدأت الكتابة على صفحات جريدة « أخبار فلسطين » ، التى كانت تصدر فى غزة فى الفترة من ٦٣ ـ ١٩٦٧ وهى جريدة أسست على نمط جريدة « أخبار اليوم » القاهرية ، وكان رئيس تحريرها الأستاذ زهير الريس .

كنت أكتب صورة أدبية مرسومة بالكلمات ، تعبيرا عن بعض نواحى النقص فى حياتنا الاجتماعية ، وحدث أن تناولت فى إحدى هذه الصور موضوع التعليم ، وفوجئت ، بعد صدور العدد ، بمدير التربية والتعليم ـ وهو فى غزة بمثابة وزير ـ يأتى إلى المدرسة فى اليوم نفسه ، ولم يخطر بذهنى أن كل هذه الضجة التى حدثت كانت بسببى حتى أرسل فى طلبى ، ووجدت مدير التربية يذرع غرفة الناظر ذهابا وإيابا وملامح الغضب على وجهه ، وما إن رآنى حتى أمسك بأذنى وشدها ـ أنا الموظف حديث التعيين ـ ثم قال لى : « اكتب ماتشاء لكن ابتعد عن التعليم ومشاكله » .

ولو لم يكن ابنه هو نفسه رئيس تحرير الجريدة لحدث ما لايحمد عقباه . وشعرت ، منذ ذلك الوقت ، أن شيئا ما كُسر داخلى ، وبدأت تطوف فى الذهن الخطوط الحمراء التى رسمتها السلطة السياسية والسلطة الدينية والسلطة الاجتماعية ، وزاد عليها الضغوط الاقتصادية التى ازدادت وطأتها على الفلسطينى خاصة ، وهو يتنقل بين دول عربية مختلفة ، ذات نظم مختلفة ، محروم فى معظمها من ممارسة حقه فى الحياة الإنسانية الطبيعية ، خاصة حقه السياسى والثقافى ، وبات عليه أن يفكر أكثر من مرة قبل التعبير عن نفسه حتى لا يقطع خطا واحدا من هذه الخطوط الحمراء ، أو عليه أن يضحى بحريته أو بالانتقال من البلد الذى يقيم فيه .

وبت أخشى ، أكثر ما أخشى ، تلك النبتة التى بدأت تبزغ داخلى ، وتتراقص أمام عينى كلما أمسكت القلم ونسميها بالرقيب الداخلى ، تنبهت لها منذ البداية وحاولت قمعها . . لكن ليس بدرجة كافية .

تقدمت عام ١٩٧٥ إلى إحدى دور النشر الكبرى برواية قصيرة « للأشبال » بعنوان (الأصدقاء الثلاثة) . ولكن كان شرط الدار الوحيد لنشرها هو تغيير حدثها الرئيسى ، والذى يقوم فيه الأشبال الثلاثة بقتل ضابط

صهيونى ، وكانت حجة الدار بأن القتل ـ ولو كان لعدو غاصب ـ مرفوض فى مثل هذه القصص . وبالطبع رفضت التغيير المطلوب . وحين نشرت الرواية مسلسلة فى مجلة (الأشبال) الفلسطينية ، جاء الاعتراض هذه المرة من أحد المسئولين فى المنظمة وعلى الحدث نفسه ، ولقد سُئلت : لماذا كتبت الرواية بهذه الطريقة ؟ وكان ردى الذى قدمته مكتوبا يقول :

لى وجهة نظر خاصة فى طبيعة ما يقدم من قصص للشبل الفلسطينى الذى يختلف عن كل أطفال العالم بأنه طفل بلا وطن ، وحتى من يعيش فى وطنه منهم هو تحت سيطرة استعمار استيطانى لم تعرف مثله الشعوب من قبل ، لذا فإن ما يقدم لهذا الطفل يجب أن يكون مختلفاً عما يقدم لغيره . إن ما كتبته فى الرواية يواجهه الطفل الفلسطينى يومياً فى الوطن المحتل ، فلماذا نخشى أن يقرأه ويعرفه الطفل خارج الوطن المحتل ؟ إن الأطفال فى الوطن المحتل فى معركة متواصلة مع الصهاينة ، معركة تتخذ أشكالا مختلفة حتى وهم يلعبون ، ولعلكم سمعتم عن مطاردة جنود الاحتلال للأطفال الذين يلعبون بالطائرات الورقية التى تحمل ألوان علم فلسطين ، ومعارك الحجارة التى تدور يوميا بين الأطفال والجنود . إن الواقع أكثر حدة وقسوة ووحشية مما تقدمه الرواية ، فإذا حاولت القصص تصوير ذلك ، لماذا ينبرى البعض للحديث عن الرعب والخوف ؟ إن أمام الشبل الفلسطينى مهمة صعبة ، وطنا مغتصبا تقع مسؤولية تحريره على عاتق أجيال المستقبل أشبال اليوم ، فلو أعددناهم لذلك أيعنى هذا أننا نبث الرعب فى أوصالهم ؟ العكس هو الصحيح ، فلو لم نعدّهم لذلك اليوم بمختلف الوسائل ، ولو لم نتحدث لهم عن بطولات وتضحيات وأحوال الأشبال فى الوطن المحتل نكون قد قصّرنا مرتين : مرة لأننا لم نفعل ، ومرة لأننا بثثنا الاستسلام فى نفوسهم ، وذلك ما أرفضه .

هى وجهة نظر يراها كاتب فى قضية ما ، ولهذا السبب وحده لم تنشر الرواية فى كتاب .

فى بغداد عام ١٩٧٨ ، تقدمت بروايتى (الاختناق) لتنشر عن وزارة الثقافة هناك ، وفوجئت بعد شهر برفض نشر الرواية دون إبداء الأسباب ، وحين حاولت معرفة السبب لم يبح لى أحد به .

واستطعت بالحيلة استرجاعْ نسخة الرواية التى كانت لديهم ورفضوا إعادتها ، لأجد فيها ــ مما دُون على الهوامش ـ سبب الرفض .

كانت وجهة نظر بطل الرواية أن على الفلسطينيين ألا ينقادوا إلى هذه الدولة أو تلك ، وأن يتبعوا سياسة خاصة بهم نابعة منهم دون إقامة محاور أو تكتلات بعيدة عن قضيتهم ، وألا يحركهم حاكم ما لظروفه وأهوائه الخاصة .

ولم يعجب ذلك الأخوة هناك فرفضوا الرواية .

لكن ما أفزعنى حقا هو ما تعرض له كتابى مع الناقد المصرى رضا الطويل (تشابك الجذور) وهو دراسة أدبية نقدية للشعر الإسرائيلى المعاصر عامة ويهودا عميحاى أبرز شعرائهم خاصة .

حين صدر الكتاب عام ١٩٨٥ عن دار « شهدى للنشر » فوجئنا ، بعد أيام ، بأن الناشر قد أوقف توزيع الكتاب . وبسؤاله عن السبب ، قال إنه علم بأن منظمة التحرير الفلسطينية أمرت بوقف توزيع الكتاب وبالتحفظ على نسخه . قلت له : ذلك غير صحيح . . وسأحضر لك خطابا من اتحاد الكتاب والصحفيين

الفلسطينيين ـ المسؤول عن إصدار الكتاب ـ بأن لا مانع من توزيعه ، ولأفاجأ مرة ثانية بأن أحد الأخوة الأعزاء ـ وهو دكتور نحترمه ونقدره ـ قد أرسل برسالة إلى مسؤول فى المنظمة يطلب فيها مصادرة الكتاب وعدم توزيعه .

جاء فى الخطاب المرفق مع رسالة الصديق الدكتور إلى المسؤول الفلسطينى ما يلى :

« مرفق قائمة بالملاحظات حول كتاب (تشابك الجذور) وقد سقتها بأقصى درجات الرفق والموضوعية . يبقى السؤال الأهم وهو يتعلق **بجدوى الدراسة الأدبية !! والنقدية !!** لشاعر إسرائيلى مبدع !! وجدوى نشر ثلاثين قصيدة إسرائيلية . لست أريد أن أذكر بأن « اليهود » والصهاينة منهم بوجه خاص « **يحرمون** » الاستماع إلى فاجنر الذى يقر الجميع بعالمية موسيقاه ، لا لشىء إلا لأن هتلر كان معجبا به .

بالطبع لا أدعو إلى تقليد الصهاينة فى مواقفهم التعصبية ، ولكن ـ على الأقل ـ عدم ترويج الجانب « اللطيف » منهم » .

(التوكيد وعلامات التعجب من عنده .) أما الملاحظات نفسها فحملتها الرسالة المرسلة إلى اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينين .

وبدأ الجدل داخليا فى اتحاد الكتاب ولجانه ، وتكونت لجنة لقراءة الكتاب وإبداء الرأى فيه ، وخلصنا فى النهاية إلى قرار أرسلناه لدار النشر نتقوم بتوزيع الكتاب جاء فيه :

« بعد الاطلاع على الملاحظات المقدمة حول كتاب (تشابك الجذور) ، والمطالبة بمنعه من التوزيع ، وبعد قراءة رد المؤلفين على تلك الملاحظات ، وبعد قراءة الكتاب ومناقشته مع الأخوة أعضاء الأمانة .. نرى أن كتاب (تشابك الجذور) لا اعتراض عليه ولا مانع من توزيعه » .

وحاول بعض الأخوة الكتاب فى الصحافة المصرية والمناصرين للقضية الفلسطينية إثارة الموضوع على صفحات الجرائد لخطورة أن يعطى شخص ما لنفسه مسؤولية الوصاية على اتحاد الكتاب ويطالب بمصادرة كتاب ما وعدم توزيعه بحجة أنه يتناول الشعر الإسرائيلى . إلا أننا طلبنا منهم ألا يفعلوا ذلك لأن المشكلة تمت تسويتها داخليا وانتهى الأمر .

لكننا فوجئنا بعد ذلك ، فى يناير ١٩٨٦،بجريدة « الشعب » الناطقة بلسان حزب « العمل » ببيان من لجنة أعضاء هيئة التدريس بالجامعات المصرية لمناصرة شعبى فلسطين ولبنان ، يستنكر فيه على المؤلفين والاتحاد مناقشة أعمال شاعر إسرائيلى . . . واتضح من بيانهم إما أنهم لم يقرأوا الكتاب ، أو قرأوه قراءة سطحية عابرة . ووردنا بمقال رفض الأستاذ رئيس تحرير جريدة الشعب نشره ، مما اضطر الصديق رضا الطويل إلى اللجوء للقضاء .

وكما قلت فى البداية ، كنت أخاف دوما من نبتة صغيرة تنمو داخلى اسمها الرقيب الداخلى ، وهى أخطر ألف مرة من الرقيب الخارجى أو أى سلطة قمع تأتى من خارج الذات . حاولت قمع هذه النبتة . لكنى ، بصراحة ، لم أجتثها تماما . فروايتى الأخيرة (المندل) اضطررت أن أنتزع منها قبل النشر عشرات الصفحات التى قد تسبب من المشاكل الكثير . . أعرف تماما أنى أنا الذى نزعتها . . لكن المسؤولية تقع بالدرجة الأولى على المناخ الثقافى العام . فالحرية : حرية الإبداع ، حرية الكلمة ، حرية الرأى ، حرية الابتكار ، حرية الحياة - كل لا يتجزأ . ومهما كانت مساوىء الحرية ، فإن فوائدها أثمن وأغلى ، فهى التى تتيح للمجتمع أن يتقدم ، للأديب أن يبدع ، للعالم أن يبتكر ، للحياة أن يكون لها طعم جميل . . فالخوف والتقييد والكبت ، كل ذلك قرين العجز والتخلف والموت .





أنا والطابـــو

مقاطع من « سيرة ذاتية للكتابة »

عن السلطة والحرية

إدوار الخراط
مصر

الحرية عندى فى الثقافة وفى الكتابة شرط ومناخ .

هى شرط الإبداع فى العمل الفنى ، فمن غير حرية لن تقوم للعمل الفنى قائمة . وهى هنا ليست مجرد إحساس الفنان بالحرية ، هذا الإحساس الذى أراه حتمية ضرورية من ناحية ، بل مفترضة منذ البداية ، ومع ذلك فما أندر ما تتحقق فى بلادنا ! فهل معنى ذلك ، بالضرورة ، أنه ما أندر أن يتحقق العمل الفنى فى بلادنا ، وفى بيئتنا الثقافية ؟

الحرية ، فى العمل الفنى ، عندى ، أكثر من ذلك . بمعنى أن وجود العمل الفنى نفسه هو حرية ، حرية فى الاختيار ، وحرية فى البناء . وهى حرية تُلقى على عاتق المتلقى عبئا آخر من الحرية ، ومن هنا تنتفى المقولة الشائعة عن أن الحرية المطلقة هى الانفلات والفوضى وانعدام القانون .

لا وجود للحرية إلا إذا كانت مطلقة ، فى الأساس : منطلقا ، وطريقا ، وهدفا ، على السواء .

الحرية مطلقة أو يجب أن تكون مطلقة . صحيح فى النهاية أن إطلاقيتها هذه قانون متضمَّن ومضمَر ، يلهم العمل الفنى كله ، ولكنه خفىّ ، وبالتالى هو مسئولية من غير أن تكون فرضا ، وهو اختيار وليس إلزاما من الخارج ، ولا انصياعا لقيود مصنوعة من سلطة أخرى غير سلطة الفن نفسها .

لكن إذا كانت هذه هى شروط قيام العمل الفنى ، بالحرية ، وفى الحرية ، أى فى داخل الحرية ، فإن شروط ازدهار تلقى هذا العمل الفنى وتوافر الاستجابة له هو مناخ الحرية فى الثقافة ، وفى المجتمع بشكل عام ، وهو المناخ الوحيد الذى يجب أن يكون سائداً دون أدنى تحفظ .

ذلك المناخ لا يوجد إذن إلا بالحرية القائمة على احترام الآراء الأخرى ، أى أنها حرية قائمة على تسييد الحوار والعقل وليس على الانصياع لمتطلبات آليات القوى النفسية المدمرة : قوى ظلامية التعصب وتأكيد الذات فى نوعٍ من العمى عن وجود الآخر وعن نور التسامح .

من الواضح أن آليات القهر والقمع آليات ليست داخلية فقط وإن كانت جوانيتها من شروط قيامها ، أى أن آليات السلطة الخارجية البرانية (بأكثر من معنى) تعمل عملا أساسيا هنا (كما أن آلية الحرية ليست داخلية فقط) الآليات العميقة - آليات الكبت والزمت والخوف والتحسب والتحوط والهرب هى آليات نفسية وجوّانيه . ولكنها أيضا تستند إلى أنواع من السلطة الخارجية ، بل تقوم بها ، تتراوح من سلطة الموروث إلى سلطة النص المكرّس أو المقدس ، ومن سلطة قهر « الأنا » العليا إلى سلطة الظلم الاجتماعى ، ومن سلطة الحس العام السارى خفيةً فى تضاعيف النفس والمجتمع على السواء والذى قد يكون أحيانا - بل غالبا - أقسى وأشد صرامة من أجهزة القمع المعلَنة السافرة ، إلى سلطة القوانين سيئة السمعة ، وما بين طرفى هذا القوس من مختلف آليات القهر على تعددها ورهافة مقدرتها على التسلل والانسراب أو جفائها وغلظتها وفجاجتها الخشنة شاكية السلاح وبارزة المخالب .

لابد عندى ، إذن ، أن تتضافر آليات الداخل والخارج ، النفس والمجتمع ، آليات النص المفتوح والتلقى الحر ، كلها ، لكى تضع اللبنات الأولى والأساسية لحرية الثقافة والإبداع ، بل لوجودها الحق .

نتيجة ذلك أن المبدع المفكر الحرّ عليه أن يدفع الثمن دون تردد .
وربما كان فشل الجهود التنويرية التى استغرقت منا ومن ثقافتنا سنوات هذا القرن كله ، وسقوط مشروع العقلانية والحوار المفتوح ، راجعين لنكوص كبار الذين تصدوا لهذه المهمة الفكرية عن التمسك بالحرية بكل معانيها ، وقبولهم التنازل مرة بعد مرة مما يكاد يفضى بنا ، الآن ، إلى براثن الظلامية والردة الحضارية .

تعددية المواقف والاتجاهات والإبداعات على ساحة الحرية لا يمكن أن تكون ثابتة أو جامدة أوقالبا فى مواجهة قالب ، بل يجب أن يكون هناك فى تصورى نوع من المرونة والتفاعل الحر والتشكل المستمر وفقا لإملاء العقلانية أساسا . والقيم الكبرى المساوقة لها ، مترتبة عنها بل نابعة منها ، قيم السعى نحو العدالة والكرامة الإنسانية وقبول ذوات الآخرين ، والقيم الأخرى ، وتفهمها ما دامت لا تتنافى مع العقل ، دون نزول عن إيمان بحقائق ما ، ليست مقذوفة علينا من عالم مثالىّ سُطِّرت فيه كل الألواح المحفوظة بل هى مصاغة صياغة متصلة لاتهن ، بإدراك حر وبإيجابية قادرة على التمثل والاستجابة لتحديات جديدة .

وحتى إذا كان « الآخر » - فى ميدان الثقافة والفكر والإبداع - ظلاميا ، قمعيا ، لا عقلانيا ، فلا مفر من التعامل معه - ثقافيا - بإدراك أن الحكم الوحيد الحق هو العقل .

وإذا كان بيت الشعر الشائع قد أصبح الآن مبتذلا ويكاد يفقد قوة ضربته :

وللحرية الحمراء بابٌ * بكلّ يدٍ مضرجةٍ يدقُّ

فإنه على الرغم من فصاحته التقليدية الخاوية يظل صادقا وحقيقيا .
فلنتمسك بحرية الإبداع والثقافة أكثر من تمسكنا بالوجود نفسه .

*

ومن ثم ، فإننى أريد - إرادة حرة فيها من القصدية قدر مافيها من انبثاق عفوى منبجس عن ينابيع باطنية من مستوى جيولوجى فى النفس لعله يقع تحت طبقة الوعى الصاحى ولعله يؤازره ويصححه - أريد إذن أن تكون الرواية أو القصة ، عندى ، عملاً حرا . الحرية هى من التيمات والموضوعات الأساسية ، ومن الصبوات المحرقة اللاذعة التى تتسلل دائما إلى كل ما أكتب أو على الأصح « تسيطر » عليه صراحة ، إن كان فى الحرية سيطرة ، الحرية المتحققة والمحبطة معا .

فإذا تناولنا المسألة بشكل تقنى أكثر ، قلت إننى لا أتطلب من الرواية أو القصة اليوم أن تكون مجرد واقعة سرد وحكاية ، ولا أن تكون مجرد حامل لشعار أو لمغزى (ولكنها بلا شك شئت أم لم أشأ ستحمل دلالة) وإذا كنت حسن الحظ ستحمل قيمة عريضة أو واسعة عن جانب من جوانب الحياة ، لا أن تكون ، كما يقال بالتعبير القالبى ، « شريحة من شرائح الحياة » . أريدها أن تكون شيئا تتوفر له الحرية الكاملة فى داخل قوانين يفرضها مضمونها ورؤيتها بنفسه على نفسه ، أى أن تبتدع لنفسها حريتها وقانونها معا .

يمكن أن تكون فى الرواية أو فى القصة دفقات من الشعر خالصة وحرة،على أنه يجب أن تحكم هذه الدفقة إطارات من النظام خفية ودقيقة ، ولكنها موجودة ، يمكن أن تكون فيها أيضا صورة وجدانية من الفكر الخالص . هنا أيضا أظن أنه يجب أن يكون للفكر شعره الخاص ، أى قوامه القصصى الخاص بمعنى آخر . وكما يستشف من كلامى ، أترك للرواية ، كما أترك لجميع الأعمال الفنية ، حريتها الكاملة فى أن تختط لنفسها الطريق الذى تريد ، وأن تفترض بنفسها القوانين المبدعة ، هذا هو سر الإبداع ، أن تضع بنفسك القانون ، تحت طبقة الوعى ، وأن تجد حريتك فى داخل هذا القانون .

أرفض إذن الإطار التقليدى ، لأنه قيد ، وأرفض قصة التسلية والطرافة ، وأرفض قصة الشعار والهتاف مهما اتخذت لنفسها من أقنعة ، وأرفض أيضا قصة الضياع فى متاهات اللفظ لمجرد اللفظ ، أو التردّى فى حمأة المونولوج الداخلىّ الطرّية الرخيّة دون صلابة ، وقد ظللت على رفضى لهذه المهاوى فى الفن فترة طويلة من الزمن كنت أسبح فيها ضد التيار طول الوقت . أما الآن فيبدو أن هذا كله قد أصبح من المسلّمات .

أحب للرواية أو للقصة أن تقف مع ذلك على أرض الواقع - وهو غير الواقع الفوتوغرافى الخارجى - وأحب لها أن تتقطّر فيها كثافة عالمٍ بأكمله ، إن لم يكن العالم بأكمله .

إن هذا الرفض ، هذا التطلب ، افتراض وجوبية معينة ليس انغلاقا عن رؤى - تقنيات أخرى - أراها مستنفدة - بل هو حوار حر معها ، ومجاوزة لها .

*

وفى هـذا الضوء ، فـإن كتابتى تستلهم حـريتها ، وقـانونها ، (من بـين ما تستلهمـه) من فن الرّقش (الأرابسك) العربى العريق المحتد ، من تلك الصياغات ، والخطوط التى تتكرر - أو هى قابلة للتكرار - حتى حدود اللانهائى ، فليس ثم بداية ولا نهاية . ومن ثم فإن الشكل هنا مفتوح ، وكأنما هناك بحث عن أبدية ما . هذا تحدٍّ للزمنية ، للقيود المفروضة ، وللوضع الإنسانى ، ربما .

تحدٍّ ينزع إلى تلك الحرّية التى لا حدود لها ، والتى قانونها الداخلى ليس حدّاً ولا قيداً ، بل ممارسة .

ومن ثم ، فليس ما أكتب رواية ولا قصة قصيرة وفق المواصفات التقليدية لهذين الجنسين الأدبيين ، ولا هو بالشعر أو السيرة الذاتية وفق هذه المواصفات . فما هو ؟ هو مغامرة . مغامرة حرة . مغامرة روحيّة وأدبية ، فى الشكل والمضمون معا . فلا انفصال بينهما بطبيعة الحال .

هى كتابة أريد أن أقترح لها ما أسميه الكتابة « عـبر النوعية » تلك التى تشتمل على الأجناس الأدبية القديمة أو القائمة . كما يمكن أن تشتمل على مأخوذاتٍ ، بجسارة ، من فنون غير قوليّة ، من الفن التشكيلى ، من المعمار ، ومن الموسيقى أساسا ، ومن الفن الثامن أو العاشر ، بطبيعة العصر ، تستوعبها وتتمثلها كلها ثم تجاوزها وتتعداها .

ليس ذلك نابعا عن همِّ التجديد من أجل مجرد التجديد ، ببساطة ، بل ذلك همّ الاكتشاف ، هو أيضا همُّ الحرية ، ومتعة الانطلاق معها ، فيها ، بها ، ولأجلها ، همٌّ اتصال حميم يجسد حقيقة ما ، موضوعة دائما موضع سؤال . إن جسد الكتابة نفسه موضوع سؤال . ومن ثم فإن شكل الكتابة ، نتيجة لذلك ، هو أيضا موضوع سؤال . ذلك أن الجنس الأدبى المستقر الراسخ يعنى حقيقة راسخة مستقرة كما يعنى قيدا ، ولعله - بمعنى من المعانى - يعنى انتفاء الحرية .

ودون أن أفقد لحظة واحدة اتصالى بالمجسم الواقعى المتحدد ، وبالمظهر الخارجى للأشياء فى كل تعقدها ، ومع وصفها بدقة متناهية وصفا هو نفسه دراما متحركة وليس رصدا ساكنا ، فإن الرؤية الروائيه عنـدى فى جوهرها جوانية ، وعضوية ، رؤية إذن لا تتحدد بحدود خارجية ، بل من خلال ذاتها تجد جـوهرهـا . إن ما يبتعث هنا هو الحياة الداخلية الحميمة على مستوى الحس بل على مستوى الأحشاء ، أو على مستوى الإدراك والنظر العابر العرضى الحلمى ، أو أخيرا على مستوى الكابوس الفيزيقى والميتافيزيقى فى آنٍ معا .

ومع كل دقة التفاصيل الخارجية ، فإن كل شىء هنا يدرك فى نبضات متراوحة ومتلاحقة ، حشـد من الإحساسات والتأملات فى حركة دائمة . إن ثم واقعا جوهريا - أو عدة تجليات لهذا الواقع - يوضع مـوضع تساؤل بلا نهاية ، وبلا خاتمة ، ومن خلال فن الكتابة آمل أن يتبدى وأن يتجلى مثل هذا الواقع ، ملتبسا دائما ، باهراً وساطعا بل يعشى الأبصار أحيانا ، وبالغ النصوع فى وقت معا . هذا مسعاى . ضربٌ فى دروب الحرية .

هى كتابة إذن فيها إفساح للمدى ، وتحرر من القيود ، لا تخضع لقواعد مسبقة أو منمطة أو مأخوذة من نماذج معينة ، تتحرر من مواصفات الجنس الأدبى التقليدى (هل هى تنشىء جنسا أدبيا جديدا ؟) كتابة تطمح إلى مجاوزة حدود الأجناس الأدبية وإلى الامتداد عبرها ، إلى اختراق أسوارها ، بها قدر من الحرية والاقتحام والمغامرة لا يكاد يحد .

*

أظن - بل أنا موقن - أن هناك تمردا أساسيا فينا أستمده من الاستبصار الداخلى كما أستمده من استقرائى التاريخ ، بقدر استطاعتى . تمردٌ على قمع الأجهزة ، وعلى قمع المؤسسات ، بل أضيف إلى هذا أنه التمرد على قمع الواقع نفسه ، سواء كان هذا الواقع نفسيا أو اجتماعيا أو حتى كونيا . هذه الحاجة الأساسية تكاد تبدو ثابتة ، أى قائمة باستمرار ، من غير أن تكون جامدة ، كأنها خالدة فى وسط هذه الظاهرة العرضية أساسا ، ظاهرة الإنسان ، ظاهرة فناء الإنسان .

هل أرى فى التاريخ ما يقول إن هناك قمعا مستمرا ، ومحاولة دائمة لكسر هذا القهر ؟ وإن كليهما يسيران جنبا إلى جنب ، وإن هذه الجدلية : القمع واللاقمع ، القمع والحرية ، قد تكون هى التصور الذى لا يمكن أن ننكره ؟

لَست بالطبع أتصور وجود « يوتوبيا » يتم فيها انتفاء القمع . مع أننى فى الحق دائم الحلم بها ، لا أكاد أسقط هذا الحلم ، من يدى ، كأنه « عنخ » آخر أكثر أساسية ، فإذا وُجد قمع اجتماعى أو فكرى أو ميتافيزيقى ، فلا يُتصور أيضا أن تظل لهذا القمع - بكل مستوياته - الكلمة الأخيرة . لم يحدث هذا فى وقت من الأوقات . ولا أظن أنه سيحدث أبدا . هناك فى مقابل القمع ، دائما ، صرخة الحرية المحرقة ، تخفت أحيانا ، وتجلجل أحيانا ، ولكنها لا تموت ولا تنطفىء .

هذا كله يشير إلى أنه يمكن أن يكون للأدب وظيفة رئيسية . هذا كله يشير إلى منطق هذه الحاجة ، منطق هذا التطلب الذى يبدو مستعصيا على الزمن وعلى التقلبات والتطورات الاجتماعية : أنه يجب أن يكون للأدب وظيفته ، ومن وظيفته الوفاء بذلك التمرد ، ذلك النداء للحرية .

وفى هذا الضوء ، قد نستطيع أن نعرِّف هذه الوظيفة بأنها اجتماعية - فى المدى البعيد - فضلا عن أنها كسر للوحدة وسعى للتواصل ، كما قد نستطيع أن نصفها بأنها وظيفة معرفية بمعنى أنها وظيفة للسؤال المتجدد أبدا ، دون إجابة نهائية أبدا .

*

أما الصيغة التقنية فى الكتابة ، فأريدها - تلك الإرادة الملتبسة التى تأتى عن طواعية وعن تعقل معا - أريدها حرة إلى مدى حدود الحرية ، وليس للحرية بالعريف حدود . أريدها أيضا صاحبة قانونها الخاص . لا أفرض

على الكاتب شيئا إلا مسئولية كتابته . لكنى أتطلب هذا السعى اللاعج الدائب الذى لا يتوقف أبدا نحو ما أسميه « الحقيقة » ، أو على الأرجح ، « حقيقة » ما (بغير ألف لام التعريف) . وهى « حقيقة » موضوعة دائما موضع الشك لا موضع اليقين المغلق . هذا السعى هو الذى ندعوه بالصدق الفنى . ولتكن هذه الحقيقة أو تلك ذات أقنعة سبعة ولكن كل قناع منها إنما هو منسوب إلى حقيقة . . أى أن كل قناع منها فيه جانب من جوانب هذا الجوهر ، أو هذا الكنز الذى يقع وراء أربعين بابا مرصودا لا تنفتح إلا بقوة الفن .

ارتباطى (حُراً) وإيمانى (غير المفروض علىَّ من آلية خارجية) بما هو مقوم للإنسان : حريته التى لا يمكن أن تهدر ، توقه إلى العدالة وإلى الجمال ، نشوته بالحس ، وصوفيته بالمطلق ، مأساته الكونية المحتومة كإنسان ، وقدره المجيد فى مجابهتها ، تكافله الحميم مع رصفائه فى المجتمع ، وفى الحياة ، وفى الكون . . كلها لبّ حقيقته غير المغلقة . وكلها موضوعات أو تيمات للعمل ، ولعلّه لا يمكن أن يفى بها الوفاء الحقّ إلا العمل الفنى .
مخارج من الأزمة الإنسانية كأنها الأبواب الضيقة فى الأساطير القديمة لابد من ولوجها إلى جوهر الكنز المرصود المراوغ باستمرار ، هو أيضا كنز الحرية غير الجامد ، كنز نحن نصوغه باستمرار ولا نلقاه جاهزا مصنوعا ، كنز لدن هو من صنعنا نحن ، لا من صنع قوة أخرى .

هناك ، عندى ، نزوع خفى نحو حرية مخيفة ـ الحرية دائما مخيفة وفادحة الثمن ولكن ما أقربها بل ما ألصقها بنسيج القلب نفسه ! ـ نزوع أحاربه حينا وأطاوعه أحيانا ، نحو تفجير للغة تماما . أحلم ، أحيانا ، بسديم غائم مضطرب من « اللغة ـ الخبرة » ليس فيه سياق ، تسقط فيه العلاقات التقليدية تماما ، وتتحول « الرؤية ـ اللغة » إلى تيار يهضب بركام الألفاظ والرؤى والأفكار والتصورات ونتاجات الحس وانتحاءات الجسد وانصباباته ، كل فيما يفى بضرورته .

وما زلت ـ الآن ، وأنا ألمُّ أنقاض العمر وأكاد أسقط تحت الأطلال ـ أتمنى أن يحدث هذا النوع من الزلزال ، أو الانفجار ، أو البركان ، بحرية مطلقة . بحيث يمكن أن تكتب « الكلمات ـ الخبرات » ، فقط كما تأتى ، دون التحكم فيها ، أو ـ حتى ـ دون السعى نحو الانضباط الموسيقى والصرفى والنحوى ، وهكذا .

تنفجر عندى طول الوقت ـ وقد تفجرت ـ أحيانا ، جمل ، أو خطفات ، أحيانا ، كهذه . ما أريد هو شىء يختلف عن الكتابة الأوتوماتية أو التلقائية عند السيرياليين ، يمت اليها بنسب ، ولكن ليس هى ، ليس مجرد كتابة فطرية ، بل لا أجد تعبيرا أفضل من انفجار عضوى ، حسى ، فكرى ، لغوى ، ذلك مسعى شديد الصعوبة ولكنه ما يفتأ يراوغنى ، ويراودنى ويخالجنى ، ويلح على ، وأروواغه وأخايله وأهاجمه حيناً بعد حين .

> « أريد الانطلاق ، الانطلاق ، الجرى بوسع الرجلين فى صحراء الصدق المحترقة المتطهرة من كل لوثة . بعيدا عن كل الأكاذيب . التحليق بوسع الجناحين فى براح السماء ، صائحا بكل قوة الفرح بالحرية آآآآآه ـ آآه ه . . ! وليس أمامى إلا مواجهة الهولات والتحديق فى عينيها دون أن أستحيل حجرا . ما جئت لأقول سلاما بل لعنة الأحشاء ، حطم الهياكل دحر وحوش القهر .
>
> (نص من « حجارة بوبيللو »)

هل أقول ـ نعم ، أقول . . ماذا يعنيني الآن إلا أن أقول ؟ ـ إنني لا أخفى أن ثمة نزعات تعصف بي نحو نوع من التدمير والنسف للقوالب اللغوية المصطلح عليها ، حتى في تيار ما يعرف بالموجات الجديدة ، تدفعني حوافز غامضة وغلابة نحو نوع من التفجير للأبنية التي يتقلص تحتها الفكر والحس ، محاولا أن أجد بين أنقاض هذه الركامات الجوهر الثمين الحي . وفي روايتي (رامة والتنين) بدايات تلقى هذه النزعات التي أرجو أن لا تكون مجرد نزوات ، بل أحس من جرائها بمسئولية مثقلة وفادحة . جنبا إلى جنب ، مع متعة خارقة ، أحس فرضا والتزاما ، ليس نقيض الحرية بل هو صنوها ، إلى جانب الانصياع والاستسلام ـ ليس قهرا بل عن طواعيه ـ لموجات مخصبة في هذا الخضم من تمازج اللغة بمادة الحياة ، فليس الأمر مجرد تفتيت وانفلات بقدر ما هو فتح لأبواب موصدة تضرب وراءها سيول عارمة تريد أن تتدفق ، وأريد لها أن تتدفق وفقا لقانونها الخاص أي وفقا لحريتها الخاصة ، إذا اقتضت ضرورة الفن ، أي انطلاقته .

*

إن كسر القالبية في اللغة وفي الرؤ ية معا بلا انفصال ـ عندي ـ وتحطيم الأكليشيهات ، سعى ملازم للكتابة . أو بمعنى آخر كشف للزيف الذي فرض علينا بهذه القالبية الأدبية ـ بإعادة إنتاج القديم واستنساخ السلفي ـ وحتى السلفي الخاص بالكاتب نفسه (أعني « شبه الكاتب » نفسه) . هذا ليس فقط مجرد تكرار تفه ماسخ الطعم بل زيف لا يحتمل . الكتابة هي حرية مواجهة أهوال الحياة ـ والموت ـ وأهوال الجمال والحب أيضا ، من غير السقوط في مجرى الشيء المصنوع سلفا ، الأشياء المصنوعة سلفا هي « القيم الاستهلاكية » ، هي المنتجات الجاهزة ، هي القالبية ، إذن ، القالبية التي تحجر وتجمد الحرية .

*

إن اللغة عندنا ، بطبيعتها ، وبأصولها ، وكما تجرى بذلك التقاليد الألفية ، لغة إلهية ، لها إذن خصيصة القداسة ، وسطوتها . كاملة وثابتة إلى الأبد . ذلك تراث فادح الثراء ، لا يكاد يطاق .

والأسطورة القديمة التي قضى فيها يعقوب ليلته يصارع الملاك ـ دون أن يدحضه ـ هي أسطورتي الشخصية مع اللغة .

وإذن فإنني أسعى ، دون أدنى تنازل وبحرية أريدها أن تكون كاملة (هل يمكن أن تكون ؟) إلى الحفاظ على هذا الثراء الفادح ، وإلى مصارعته معا . أسعى إلى نفى خصيصة الثبات والجمود عنه ـ التي هي دائما خصيصة المطلق ـ وإلى الحياطة على القدسية فيه ، في وقت معا . أسعى إلى نهب هذه الكنوز الموروثة بحرية كاملة وإلى تجديد القوالب العريقة العتيقة بحرية كاملة . وإلى الإفادة من مدى عريض وشاسع للهجات واللّغى ، من شتى مستويات اللغة ، من سلم موسيقى بالغ التنوع . هذه ـ أيضا ـ حرية مخيفة .

وهو ما يفضى بي في النهاية الى مقاربة مسألة « المطلق » بوصفها قيمة كبرى في الأدب العربي الحديث وفي الرواية العربية الحديثة على الأخص ، أي « المطلق » نقيضا للحرية ـ بالتعريف .

أتصور أن هناك أزمة صحية ، بل لعلها ضرورية ، فى مقاربة الكتابة عندنا لهذه القضية . المشهور إلى حد الابتذال أن المطلقات المحظور المساس بها أو تناولها ، عندنا ، إلا بيد الحذر والتحوط والتوجس ، الطابوهات الثلاثة ، هى الدين والجنس والسياسة . وهى مطلقات مترابطة فى نسق قمعى يأخذ شكل المؤسسة الاجتماعية . ولكن الكتاب الحقيقيين يتململون بدرجات متفاوتة بإزاء هذه المحظورات ، ويتلمسون الطرق والوسائل لمقاربتها ـ فى ظل الواقع السياسى والاجتماعى الذى تنتفى فيه الحرية الفعلية تماما أو جزئيا ، وبخاصة فى ظل ما يسمى بالصحوة الإسلامية الجديدة التى تتخذ شكل الردّة الحضارية والتى يرتفع مدها بأقدار متفاوتة فى البلاد العربية الآن .

أما أنا فليس لى هم روائى أفدح من هم مواجهة هذه الطابوهات .

أزعم أن الكتابة الحداثية قد أخذت تقارب هذه المطلقات الطابوهات ، وتتحداها أحيانا ، وأن الخضوع لسطوتها لم يعد بدوره تاما وغير قابل للانتقاص . وأزعم أن ازدهار الكتابة ، والرواية بخاصة ، لعله يقترن باقتحام هذه المناطق المحظورة ، لا تمردا وانتقاضا فقط ، بل من الممكن أن يكون ذلك على سبيل القبول والإيمان أيضا ، وليس ، بأى حال ، على سبيل الانصياع والإذعان . أى أننى أزعم أن من أولى إن لم تكن أولى مهام الرواية العربية الحديثة هو هذا بالتحديد : المساءلة ، ووضع القضايا والمفهومات ، والتصورات الفلسفية والعقيدية على السواء ، كلها ، ودون استثناء ، فى موضع الحرية ، سواءانتهى ذلك المسعى بالنقض والإنكار ، أو بالاعتناق والانضواء ، وإنما دائما عن مسئولية واختيار .

على هذا المستوى يمكن أن أدرج القيم الكبرى فى ثقافتنا تحت مواجهة هذه المطلقات ـ الطابوهات الثلاثة . وأن أرى أن الرواية ليست مطالبة بأن تحمل هذه القيم فقط بل أن تسائلها أيضا ـ ومن ثم تؤكدها ـ بوصفها قيماً ، أيا كان وجه مقاربتها لها .

*

إننى أجد من أسباب أزمة الثقافة ، عندنا ، وبالتالى أزمة الإبداع ، أن موقفنا من المطلق والنسبى ، موقفنا من المحظور والمفتوح ، ما زال موقفا ملتبسا إن لم أقل متخلفا ومترديا .

هناك فى التراث العربى كما كان فى التراث الغربى ، مشكلة الوجود الحاد « للمطلق » ، المطلق الذى لا يجوز المساس به ! المطلق الذى يفرض على الإنسان سيطرته وسطوته النهائية ! المطلق الأوحد ضابط الكل ! المطلق الصمد الكلى ، الأول والآخر ! المطلق الذى لا يمكن التفكير فيه !

وهى مشكلة يمكن أن تؤخذ على مستويين : مستوى الخبرة الفردية ، وهذه قد يكون موضوعها الدين أو الفن أو الفلسفة ، ومستوى الخبرة الحضارية أو الثقافية ، وهذه موضوعها المسائل الاجتماعية .

أزعم أنه مما يعوق الإنسان بصفة عامة خضوعه لهذا « المطلق » ولسطوته . هذا معزز بالتاريخ . كل ازدهارات الحضارة الإنسانية كانت خروجا عن هذه السطوة ، وكانت تأكيدا لحرية الإنسان ، وترسيخا لمحاولته

المتصلة أن يسيطر هو بنفسه على مصيره ، وأن يتواءم مع الطبيعة ، أى أن يوجد التناسق بين الإنسانية وبين الطبيعة . ولنقل بوضوح وصراحة إن ازدهار الثقافة العربية القديم وازدهار الثقافة الغربية الحديث كان مشروطاً بحرية وضع كل « المطلق » موضع المساءلة ، والبحث العقلى الحر ، وإن الازدهار المنشود لثقافتنا وإبداعنا اليوم ما زال ـ من بين شروط أخرى ـ مشروطا بهذا الفكر النقدى الحر .

هذا يؤدى بنا مباشرة إلى مشكلة « العقلانية » . فلا شك أن من أسباب أزمتنا المحيقة انحسار « العقلانية » فى ثقافتنا ، وفى هذه المنطقة من العالم . لست أدعو إلى توحد العقل أو استئثاره بالميدان . فالإنسان ليس عقلا فقط ، ولكن الذى يمكن أن يهدى المسيرة ويرشدها ، هو العقل وحده ، الإمام حقا فى الكتيبة الخرساء ، كما قال شيخنا أبو العلاء ، ولا أنفى ـ ولا يمكن أن أنفى ـ الدور الذى تقوم به القوى النفسية أو الجوانية ، خيرة أو شريرة على السواء ، فليس هنا مجال للحكم الأخلاقى ؛ ولكن الوعى بهذا الدور ، أى « الوعى باللا وعى » ، هو الذى يمكن أن يخلص أو ينقذ أو يهدى مسيرتنا وأن يثرى ثقافتنا . بمعنى أنه ليس بالعقل وحده يعيش الإنسان ولكن بغير العقل سيظل فى ضلال مبين ، هذا كله يدور فى فلك المستوى الثقافى . ولكن الأساس هو المشكلة الاجتماعية . فإذا سلمنا أن هناك قمعا يأتى من سيطرة « المطلق » وسطوته ، فكيف يستغل هذا القمع ؟ . يستغل لأسباب اجتماعية ، ويؤدى بدوره إلى تفاقم الأزمة الثقافية فى حلقة متشابكة ومتفاعلة . ومن هذه السيطرة المزدوجة لفكرة المطلق من ناحية وتجسيدها فى سيطرة المؤسسة الاجتماعية من ناحيةأخرى ، توارثنا تلك الكتل الصماء فى ثقافتنا الشعبية وفى ثقافة النخبة على السواء : كتل حجرية تقيد الوعى ، وتكمم الإبداع ، وتكبل الحركة ، وتئد الحرية ، وتطلق قوى القهر والوحشية والغضب ، قوى اللاوعى المدمرة . ولكننى أسارع إلى القول بأن فى تراثنا العربى الإسلامى ، وفى تراثنا المصرى الشعبى ، وفى وعينا الحى الراهن ، إدراكا لقيمة الحرية والتسامح .

ولعل من أكثر الحلول وضوحا لأزمتنا الثقافية الآن ، حل المواجهة بين هذين الصفين من القوى ، القائمين بالفعل فى داخل هذه الأزمة : قوى المطلق واللاعقلانى والخرافى من ناحية ، وقوى النسبى والعقلى والإنسانى من ناحية أخرى . هذه المواجهة التى تعكس وتؤثر على نوع آخر وأعمق فى الوقت نفسه ، من المواجهة والجدل ، والصراع ، أعنى بها المواجهة على المستوى الاجتماعى ، بين قوى وآليات الاستغلال والقمع والعدوان من ناحية ، وبين قوى وآليات السعى إلى العدل والكرامة والحرية من ناحية أخرى .

ثقافتنا ومن ثم إبداعنا تحمل فى باطنها ازدواجية المطلق والنسبى ، دون حوار ، دون ندّية ، ولم تصل إلى حل لهذه الازدواجية المدمرة ، وليس من حل لأزمة ثقافتنا إلا فى قيمتين اثنتين أساسيتين معا : قيمة العقل ، وقيمة الحرية . أما فى الإبداع فهى قيمة الحرية أولا وأساسا ، ولكن لا قيام للحرية إلا بالعقل مضمرا وجذريا .

يمكن إذن أن نتصور أن الثقافة المصرية ـ والكتابة بالضرورة ـ بها أكثر من تيار . هذه فى الحقيقة إحدى مشكلاتها فى علاقتها بمقوماتها . ليس هناك عندنا ثقافة متسقة أو متكاملة أو متناغمة جوانبها مع الجوانب الأخرى فى سياق المفهوم العام الذى نسميه الثقافة المصرية . ما زلنا نعيش كأننا أمم ثقافية متفارقة : أمة سلفية ، وأمة عصرية ، وأمة لا تعرف إلا ثقافة التليفزيون ، وهكذا . لا أريد بطبيعة الحال أن تكون الثقافة المصرية كيانا

مصمتا أو قالبيا أو موحدا أو مقحما بل أعنى أنه مع وجود التنوع والجدل والصراع الصحى أيضا ، مدمرا أو بناء بلا انفصال ، لابد أن يكون هناك قدر من الاتساق والتكامل ، فى الأساس ، بين تيارات يمكن تقصيها فى التيار السلفى الذى يرتبط ارتباطا وثيقا بالردة « الدينية » والتى تأخذ فى التفشى والاستشراء يوما بعد يوم وهى ليست إلا جريا وراء انتزاع سلطة الحكم ، بأى وسيلة ، تحت أقنعة الخطاب الدينى أو التحريض الدينى ، ثم فى التيار الديمقراطى أو العلمانى ، وهو تيار « تقدمى » بشكل عام ، ويمكن أن نتصور أيضا تيارا آخر يمكن تسميته بالتيار الإطلاقى بمعنى أنه التيار الذى يزعم أنه يملك حقيقة مطلقة ، سواء كانت هذه الحقيقة فى جانب التراث المتحجر فى الغيبيات أو كانت تنتمى إلى أية فلسفة ـ أصبحت عقيدة ـ تنطلق من أنها وحدها تمتلك الحقيقة .

إحدى المشكلات الرئيسية بين هذه التيارات أنها تفتقد الحوار ، أنها منعزلة قد أغلق كل منها على نفسه ، إن ثم تنافرا حقيقيا بينها .

ألا ينعكس هذا ـ بالضرورة ـ فى الكتابة الأدبية ، مهما تخفى تجليها ؟

أما أنا فأزعم وآمل أن فى كتابتى كلها روحاً مخامراً هو وحده الذى يمنحها حياة ـ إن كان ثمت ـ هو روح الحرية ، والجدل ، والتحرر من غضبة السلف أو من قبضة الإطلاقية العقلية أو العقيدية ، على السواء .

أما النسبى الذى يتجسد فيه وحده المطلق ، فهو ساحة الفن .

*

التيارات الإطلاقية فى ثقافتنا فيها ، إذن ، الأصولى السلفى ، الذى يرى أن قوة غيبية ما هى التى تحكم العالم . وهى وحدها الحقيقة الميتافيزيقية والممارسة العملية والمرجع الذى لا يناقش ، ولا يأتية الباطل .

هذا تيار وسيطى ورهيب ، وقد تكون له عواقبه الفادحة . ورغم ازدهار هذا التيار الضارى فما زلت أزعم ألا سيادة له . أحاول أن أجد فهما لهذا الزعم فى الظروف الاجتماعية والسياسية والجغرافية التى تعيشها مصر منذ نشأتها ، على خلاف القضية السائدة بأن مصر تميل إلى التسليم بالإطلاقية الكاملة .

إن لمصر ثقافة وحضارة أصالتها تراثية شعبية ، لا ينال منها شىء ـ أو أرجو ذلك بكل ما فى النفس من حرقة وتقوم أساسا على المشاركة بين الناس . أى أنها تنطوى على معنى أعمق من مجرد معنى « الديمقراطية » التى أتتنا من الغرب عبر اليونان ، لأنها تذهب إلى أبعد منها .

هى ديمقراطية تذهب إلى معنى يجمع بين التشاور والتكافل ، ويوقر الخبرة لكنه لا يقدسها ولا يعنو لها ، بل يتهكم بها ، بمكر الفلاحين الحميد ، ولكنها فى الصميم آلية الديمقراطية التى اكتشفها الإغريق القدامى ، ببساطة : تغليب الأغلبية على الأقلية فى أمور السياسة والحكم .

أما التيار الراديكالى ، سواء كان ماركسيا أو غير ماركسى ، فقد رأيت فيه أيضا جانبه المدمر ، إلى جوار الجوانب البناءة والمحررة فيه .

جانبه المدمر هو الزعم أيضا باحتكار إطلاقية الحقيقة والممارسة ، استنادا إلى تصور حتمى ـ ميتافيزيقى أيضا فى صميمه ـ ، للتاريخ وللمعرفة ، ومن ثم للممارسة اليومية .

أما الجانب المحرر فيه ، فجانب التركيز على الحرية ، وعلى العقلانية ، وعلى العلمانية ، على المنهج العلمى ، على سيطرة الناس على أقدارهم بأنفسهم . جانب الانحياز إلى أشواق العدالة والكرامة الإنسانية . جانب نسبية المعرفة العقلية ، ونسبية الحقيقة القابلة للمعرفة العقلية . هذه جوانب أساسية فى التيار الراديكالى .

أزعم أيضا أن هذا الجانب الراديكالى هو أهم مقومات الليبرالية الحديثة ، بعد أن ننفى عن « الليبرالية » ـ بهذا المعنى المحدث ـ معناها التاريخى المتصل بالنظم والعقائد والممارسات البورجوازية ، وبعد أن نلحقها بالراديكالية « الثورية » كما أتصورها .

*

فإذا لم يكن هناك فى عقيدتى مكان للمطلق (هل لى « عقيدة » تَعْقِد علَّ مساءلتى المستمرة ؟ وتمسك هذه التساؤلية المتصلة فى « عُقْدة » معقودة ثابتة؟) إذا لم يكن ذلك حقا ، فهناك عندى مع ذلك ، فى تصورى ، توق وجنوح ونزوع لا يرد للمطلق . لكن هناك شرطاً هو لب « العقيدة » الفنية ، هو أن المطلق فى صميمه إنسانى . أى أن الإلهى والأرضى واحد لا ينفصلان . هذه عقيدة «أرثوذكسية» . لكنها ليست ذلك ، بمعنى دينى عقيدى ، بل بمعنى مختلف تماما ، فأنا علمانى ولست دينيا . ولكنى مؤمن ، والإيمان هنا غير الدين ، ولو كان الإيمان فى قلب اليأس . هذا مرتبط بوجد صوفى . فهناك استلهام مباشر للخبرات الصوفية العربية ، والمسيحية الغربية ، والقبطية ، الحسية واللاحسية ، هذا البعد يأخذ من عشق المرأة وعشق الحياة ، فالإلهى قد يكون جزءا من عشق المرأة ، كما قد يكون عشق المرأة نفسه إلهيا . والجسد الأنثوى هو فيها يبدو عندى قيمة للمطلق .

*

قد تكون الكتابة ـ بل هى فى المدى البعيد كذلك ـ « سلطة » قادرة ، بآلياتها الخاصة المضمرة وغير المباشرة ، أن تناوىء السلطات الأخرى ، بل أن تدحضها .

ولكنها بطبيعتها نفسها ـ إذا صح تعبيرى ـ « سلطة مفتوحة » ، قوتها فقط فى مصداقيتها لا فى قمعيتها . هى سلطة « غواية » لا سلطة نهاية ، سلطة لا تتأتى إلا بتواصل الفهم لا بانقطاعه ـ وانقطاع الفهم هو عماد كل

السلطات القمعية على اختلافها ، سواء كانت نصية مرمية بها علينا من عل أو سلفية تمارس علينا سطوة الموت ، أو راهنة وماثلة بكل عتادها .

أما بشكل عام فما زال عندنا نوع من الانصياع « للسلطة » ، سواء كانت هذه السلطة سياسية أو فكرية ، عقائدية أو نصية . بحيث أن القدر الضرورى من الحرية لازدهار الثقافة ما زال مفتقدا إلى حد كبير وما زال الوجود المطلق بمعانيه وأبعاده المختلفة رازحا أو فادحا ويتجسد كما قلت فى مؤسسة قمعية ، سواء أكانت مؤسسة اجتماعية أو مؤسسة فكرية .

هذه إحدى المشكلات الأساسية التى يجب على الثقافة المصرية أن تحلها ، أى أن تخرج من إسار سلطة المطلق لكى تتنفس بحرية فى ساحة النسبى الذى يتيح الفرصة للجدل والحوار .

ولا أمل من التكرار .

*

لى مع الرقابة الخارجية ، السلطوية ، التى تمارسها أجهزة من الدولة ، تجربة واحدة ومريرة الطعم ما زالت . هى ما حدث أثناء طبع (حيطان عالية) فى ١٩٥٨ . كانت المطابع حينئذ ترسل بروفات الطبع إلى مكتب للرقابة ، قبل الطبع واحتمال الخسارة المادية بالمصادرة أو المنع . استدعيت إلى مقابلة الرقيب . نسيت أسمه الآن ولكنى أذكر أنه كان من الضباط الأحرار من غير الصفوف الأولى ، ولعله هو نفسه الذى شغل فيما بعد منصبا هاما فى الرقابة على الصحف ، ثم فى الصحافة نفسها . أو لعلنى قد أنسيت ، فى النهاية ، من هو !

على أى حال كانت لى معه جلسات عديدة دارت فيها مناقشات طويلة ، ودقيقة ، وأشهد أنه كان يتمتع بحس لغوى جيد ، وكانت اعتراضاته تنصب كلها على ألفاظ وعبارات ، رآها « تخدش الآداب العامة » ـ أليس هذا هو التعبير المألوف ؟ ـ ورأيتها ضرورة جمالية وفنية ـ مهما بدا من أنها إيروطيقية أو حسية أوشبقية ـ فى سياقها الفنى القصصى ، وكان على أن أعود إلى بيتى ، ممزق الروح وجريحا ، لكى أعيد صياغة الجملة أو العبارة وأعدلها ، بكل ما أوتيت من رفق وذكاء وحسن تخلص ، بحيث أحس أننى لا أخون نفسى خيانة لا تحتمل .

إليك مثالا عما أقصد :

كانت عبارتى الأولية ـ ولا تنس أنها الآن فلذة منتزعة من سياقها وأن قراءتها الوحيدة الصحيحة إنما تأتى فى ذلك السياق ـ هى :

« فسقطت يده ، بثقل ، واصطدمت بلحم وركها من فوق الفستان الخفيف » . ولكنها ظهرت على النحو التالى :

« فسقطت يده بثقل ، واصطدمت بها من فوق الفستان الخفيف » .

فانظر الفارق . . !

أو فى هذا المشهد من « مغامرة غرامية » فى عتمة السينما :

« وهو يحمد للظلام ستره ومؤامرته . وذهبت يده تتلمس ذراعها الغضة فى العتمة ، وتعتصر ساعدها المكشوف على جانب المقعد ، تفركه فى تماسك متلهف ، ثم انحدرت على فخذها تتلمس طراوته من على الفستان الرقيق الناعم وتمشى حتى تقع فجأة على الركبة ، فتنزلق تحتها وتغوص بين اللحم الدافىء الطيب ومقعد السينما الجلدى ، ثم تطمئن حينا هناك وادعة ، ناعمة بحس الجسد تحت نسيج الشراب الذى يلف أعلى الساق لفة وثيقة حنانة ، ثم تستأنف يده تجوالها واستكشافها ، فإذا يدها تمسك بأصابعه فجأة ، بعنف متشنج ، كأنما إثارته لها قد بلغت حدها » .

لكن هذه الفقرة الطويلة ـ والهامة دلاليا ـ ابتسرت إلى ما يلى :

«وهو يحمد للظلام ستره ومؤامراته . وضم ذراعها إليه فى تماسك متلهف ، ثم أطمأنت يده وادعة ناعمة بحس الرقة الطيبة . »

أحصيت فى الكتاب ستة عشر موضعا كان لهذه الرقابة عليه عدوان من هذا القبيل ، لابد أن اعترف أننى شاركت فيه ـ قسرا ـ إذ كان الخيار بين أن ينشر الكتاب معدلا كما تشاء السلطة ، أو أن يمنع من النشر أصلا .

كم سعدت بعد ذلك باثنى وثلاثين عاماً بالتمام والكمال ـ عندما أعادت دار « الآداب البيروتية طبع (حيطان عالية) كاملة ، على صورتها التى جاءت بها أصلا ، دون أدنى تدخل .

أثلاثة عقود غيرت معنى « الآداب العامة » ؟
(حيطان عالية) المطبوع فى بيروت ١٩٩٠ هو وحده كتابى .

ولكن الصديق والكاتب المعروف سهيل إدريس صاحب « دار الاداب » مارس هو نفسه معنىً رقابة فى جملة واحدة من (يابنات إسكندرية) ، هى جملة نشرت كاملة قبل ذلك فى إحدى المجلات القاهرية دون أن يستثار لها أحد ، وهى التى يقول فيها الراوى فى فصل « مادونا غبريال الصامتة » مخاطباً نفسه :

« إلام الوقوف على رسوم الأنقاض ، شأن أسلافك القدامى ، والطواف حول كعبة قد هجرها الله إلى غير مآب » ؟

فقد حذف سهيل إدريس عجز الشطرة كلها من أول « والطواف » دون حتى أن يستأذننى ، وعندما جاء مرةً إلى القاهرة حكى لى الواقعة على التليفون ، كأنما ذَكَرها عرضا ، قلت له : « الآن كأنك ذبحتنى بسكين » . قال : « لا بأس بأن تذبح ، معنويا ، أما أنا فقد كنت بلا شك قتيلاً ، فعليا وجسديا ، بالرصاص ، إذ يفتح على الباب أحد أعضاء « حزب الله » ويردينى دون كلمة دون سؤال » .

فماذا كنت لأقول ؟
رحم الله أيام إبراهيم ناجى (هل غنتها أم كلثوم ؟) :
«هذه الكعبة كنا طائفيها ، والمصلين صباحا ومساء ؟ »
« كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها ، كيف بالله رجعنا غرباء ؟ »

ومرة أخرى ، أعدت طبع (يابنات إسكندرية) على نفقتى أنا ، فى القاهرة ، طبعة صغيرة هى المتاحة الآن فى الأسواق . (فى طبعة بيروت على جمالها ، أخطاء مطبعية جاوزت الحد المقبول فى كثرتها واستعصائها على التقويم ، هذا إلى أن كل طبعات كتبى عن دار « الآداب » متاحة فى لندن أو المغرب مثلاً وما أصعب الحصول عليها فى مصر) .

(يا بنات إسكندرية) المصرية هو كتابى .

*

ما أغرب مفهوم « خدش الآداب العامة » ! ولعله مفهوم لم يأت إلينا إلا مع « قانون المطبوعات » الذى صدر فى أوائل الاحتلال الإنجليزى ، وكان انعكاساً لما فى عقر داره من المفهومات الفيكتورية المتزمتة ضيقة الأفق وشديدة النفاق .

أما فى الثقافة المصرية ـ والعربية ـ فكم كان هذا المفهوم غريبا . يكفى أن تتصفح كتب التراث الأدبى والدينى والفقهى لتعرف على الفور كيف كان أجدادنا يتناولون كل شىء بحرية كاملة وبتلقائية كاملة ودون حياء زائف ومنافق ـ كل شىء بدءاً من الجنس الصريح العارى بكل تجلياته ، حتى الغلمانى منه ، بل مع الحيوان أيضا ، دون بذاءة ، دون تلمظ رث ودون تحرج هو فى الواقع تَشَهٍ مقلوب على وجهه .

على المستوى الشعبى (انظر « بابات دانيال » أو « هز القحوف » ، دعك من « ألف ليلة وليلة ») وعلى المستوى الكلاسيكى الأميرى سواء (انظر « الأغانى » « والعقد الفريد » وكتب الجاحظ وكل كتب الأدب والفقه على وجه التقريب) إقبال على الحياة ، هذا هو جوهر الشبقية أو الإيروطيقية ؛ واحتفال بها ، واحتفاء ببهجة أعيادها الحسية ـ التى هى روحية معا ـ أما عندنا الآن فهو الكبت والأزمة وضيق الروح .

حاورت هذا الطابو ـ وكسرته جزئيا ـ بما جاء من تلقاء نفسه فى عملى من شعرية الشبقية ، أو تجلى أعياد الجنس بلغة تستقطر عربدة الحس ونشوة الروح معا .

مازلت تراودنى مشروعات قديمة أن أكتب الشبق ـ كما فعل أجدادنا ـ بكلماته الصريحة البسيطة ذات الحروف الثلاثة . ما دام ذلك يأتى من ضرورة سياق العمل الفنى وحتميته . هذه حرية مازالت مفقودة عندنا بعد أن كان تراث ثقافتنا قد اكتسبها لنفسه ، ولنا ، وحفظها لنا .

ما أبعد ذلك كله عن الفجور ، أو البذاءة (التى هى أساساً فى ذهن المتلقى) والقائمة على أنانية وقمع روحى وغلواء عمى النفس .

فإذا كان حقاً أنه لا حياء فى العلم ، ولا حياء فى الدين ، فكم بالحرى أن يكون حقاً أنه لا حياء فى الفن .

ياله من طابو . . ما زال !
ومتى نعود ننهل من منابع الفرح التى عرف أجدادنا كيف يعبون منها ؟
متى نتعلم ـ كما عرفوا ـ كيف نواجه أفراحنا الجسدية (التى هى فى صميمها روحية أيضا) دون خوف ودون زمت ضاغط ومفقر وداع إلى الجدب الروحى أساساً وإلى القحط فى ساحات الحب الحق الذى لا يرى فى المرأة شيئا أو موضوعا أو أداة ، بل شريكا حرا وزميلا فى مغامرة الكشف وأخطار التحقق ؟

متى ؟

*

أما الرقابة الداخلية ، ذلك الرقيب الآخر المتعضى الملتحم بكل كاتب ، جزءاً من ذات نفسه عليه أن يصارعه ـ أن ينفيه نفياً إذا استطاع ـ فإننى فى الحق لا أكاد أعرفه ، لا أعى به . أعرف عقليا أنه هناك . على مستوى التفكير الصاحى أسلم أنه لابد أن يكون هناك ، أليست « الأنا » العليا ، بالتعبير الفرويدى القديم ، جزءاً من الذات لا صحة لها إلا بوجوده بل لاقوام لها أصلا إلا بقيامه ؟ لكننى فى لحظة الكتابة ـ فى حميا هذه الدفقة وتحت ضغطها الذى لا يطاق ـ لا أعرف هذا الرقيب ، لا أحس له وجودا .

تكاد تكون تجربتى ، أثناء الكتابة ، أقرب ما تكون إلى الخبرة الصوفية أو حتى خبـرة العشق الصراح ، انجذاب كامل فى دوامة كأنها إيروطيقية .

بمعنى أن « الخارج » و « العالم » كله يوجد ، كأنما لأول مرة ، بمعنى من المعانى ، لكى يتجلى كله ، ويتخلق كله ، فى مستوى آخر تماما ، ويكاد « الداخل » أيضا أن يتجلى لى لأول مرة ـ وفى كل مرة ـ حاراً وساطعا وملتبسا ومتوهجا ولا راد لسطوته ـ هذه سطوة مختارة بوعى مسبق ، بائد فى لحظة الكتابة ، وبلا وعى ـ بمعنى ما ـ فى تلك اللحظة نفسها .

أكاد أقول إننى أكتب وأنا لست واعياً تماما بما أكتب . تتدفق وتتخلق الأشياء ، أشياء العالم وأشياء الروح معا ، كأنما من تلقائها ، ولكنها فى واقع الأمر ليست من تلقائها ، فى واقع الأمر كان الاحتشاد الطويل قد أعمل عمله ، وخاصة ذلك الجانب الذى يمكن أن نسميه « الناقد » أو « الرقيب » أو « القارىء المتضمن » أو ما شئت من تسميات .

أما فى أثناء الكتابة نفسها ، فليس هناك علاقة بالناقد أو الرقيب أو الأنا العليا أو أية سلطة أخرى . هناك فقط ـ ربما ـ ساحة الحرية الشاسعة غير المسبورة .

ربما كان هذا التوصيف للعملية الإبداعية مما يفيد فى تحديد المشكلة . أعنى أن « الناقد » المتبصر بالمصطلح ، وبالتاريخ الأدبى ، وبالنظرية ، ليس موجودا ، ليس مقتحما عالم الكاتب أو المبدع ، كما أن الرقيب أو القارىء المحتمل غير موجودين .

بعد انتهاء الكتابة يمر المبدع ـ الذى هو أنا ! ـ بمحنة شديدة ، لأن الناقد المراقب فيه يستيقظ ، ويدرك ـ خيراً من أى ناقد آخر ـ مدى النقص ، مدى القصور ، وكيف كانت الخبرة أكبر ، وأجمل ، وأعمق ، وأعظم بكثير مما حدث ، وهكذا . . وهكذا .

لكن المبدع لا يملك أن يفعل شيئا ولن يفعل شيئا . لن يغير كلمة أو شولة ، إلا فى نطاق « الدوزنة » وضبط النغمة أهون ضبط . فقد استسلم الكاتب لنفسه أثناء الكتابة استسلاماً مطلقاً وخارق المتعة كأنما كان يمارس فعل عشق حار لا زمن فيه . نادراً ما أغير تغييرا أساسيا ، ربما كان التغيير فى ضبط شدّ الوتر هنا أو هناك ، لا أكثر .

فى هذا السياق ، إذن ، لا يكون ثمة وجود « للآخر » على مستوى الخبرة الآنية الإبداعية . ولكن « القارىء » أو « الآخر » أو « الناقد » بالتأكيد ، ماثل وقائم فى مرحلة ما قبل الكتابة . و مرحلة ما بعد الكتابة . بالتأكيد .

هل لى تصور عن قارئى ، القارىء هنا ـ لا شك ـ سلطة داخلية من شأنها أن تفرض قيودا وأن تضع متطلّبات وأن تحذّر من طابوهات .

لا أملك إلا أن يكون لى هنا تخمين أو حدس .

أتمنى ـ كما يتمنى كل كاتب ـ أن يقرأنى الناس جميعا . ولكن هل أقول يكفينى قارىء واحد « عارف » مدرك وحساس . فكأن هذا القارىء المتصور ينوب عن الناس جميعا ، الآن ، وفى كل العصور ؟ بالطبع إذا أخذنا هذه المشكلة من الناحية الاجتماعية البحتة فسوف أتصور نوعين من القراء : القارىء الذى يجب أن يقرأ الفلسفة أو الشعر ، هو ما أتصور قارئى المحتمل ، الأساسى ، أى القارىء الذى هو ، فى الوقت نفسه ، مبدع ، وهو ما أريده أو أتمناه ، بالتحديد ، بمعنى أننى أريد من قارئى ، بالفعل ، أن يشاركنى تماما فى عملية الإبداع ، ولهذا لا أبسط له كل شىء ، ليس بقصدية ، ولكن بطبيعة الحساسية والخبرة نفسها . أريده ـ والإرادة بعد فعل الكتابة لا أثناءها ـ أن يغامر معى فى ما يمكن أن نسميه « لبس البحث عن حقيقة » وأن يضع من طاقاته هو ، ما يخلق معى خبرة مفترضة . هذا هو النوع النموذجى ، لكنى أتصور مع ذلك ، أن قارئا ما ، يسمى عادة ، بشىء من التعالى الذى لا أحبه ، القارىء العادى ، أو القارىء من أوساط الناس . أتصور ، مع ذلك ، أن

كتابتى سوف تصل إليه على مستوى ما ، ليس بمعنى التقليل من هذا المستوى ، بل بمعنى ـ ربما ـ الأمل فى تواصل ما ، يقع وراء التواصل الذى يمكن أن يعبر عنه قارىء متحذلق بالكلمات . تواصل يقع عبر اللغة ومن فوق حدودها إلى شىء قد لا يطلب حتى من هذا القارىء أن يصوغه فى لغة . بل هو يصوغه فى استجابة . هذا يكفينى وزيادة .

وفى كل الحالات فما أعرفه عن نفسى ـ وأرجو أن يكون صحيحا ـ أن هذه السلطة الداخلية متمثلة فى صورة قارىء ممكن أو محتمل هو أيضا رقيب ، لا تمارس على فعل الكتابة نفسه أى أثر ، على الإطلاق . ليس الوفاء ـ أو الولاء ـ هنا مسدى إلى هذه السلطة بالذات ، هل أقول إنه مسدى لسلطة السؤال والبحث والكشف ـ وهل هى ـ مرة أخرى ـ سلطة ، مادامت هى نفسها موضوعة للسؤال ؟

*

اصطدمت بالسلطة السياسية والاجتماعية اصطداماً مباشرا فى الأربعينيات .

ضربت بأكثر من سهم ورمح ـ معذرة للتشبيه العتيق ـ فى الحركة الوطنية . . كيف حدثت لى هذه الانتقالة من شاب قبطى متطهر تم تعميده فى سن السابعة وكان إيمانه بالمسيحية ممضا ومعذبا ، إلى ثورى علمانى « حر الفكر » يشارك فى العمل الوطنى العام ويخرج خروجا صريحا على كل السلطات الإلَهية والأبوية والقمعية ؟ .

هل يُعترى لحوادث الموت وخبرة الظلم الذى يكاد أن يكون كونيا إلى جانب كونه اجتماعيا ، ثم النشأة فى بيئة الطبقة الوسطى الصغرى القريبة من الكادحين (فأبى كان يكدح من أجل تأمين عيشنا ، بعد أن كان تاجرا ناجحا ، أطاحت بتجارته أزمة الثلاثينيات الاقتصادية الشهيرة ، وأصبح يعمل كاتب حسابات فى محلات زملائه من التجار القدامى) والسكن فى غيط العنب الذى كان حيا للفقراء ؟

كل هذا أدى إلى التساؤل الأساسى : لماذا هذا الظلم والقهر ؟ وأدى إلى التمرد الأساسى الذى آمل أن يظل ملازمنى وشفيعى حتى لحظة موتى .

مع القراءات النهمة وشبه الهوسية وتفتح الوعى المستمر والتأمل المتصل وتجارب الحب اليائسة وبعد المرور بفترة التعلق الرومانسى بالثورة الفرنسية (أذكر أننى كنت أدخل معارك مع زملائى دفاعا عن فولتير وروسو وعن حق المفكر فى الإلحاد دون ضرورة الانضواء ـ دائما ـ تحت أى معتقد بما فيه معتقد الإلحاد ؛ كان عمرى عندئذ ١٤ عاما فى مدرسة العباسية الثانوية) كان هذا هو التمهيد الطبيعى للماركسية الفابيانية متأثرا ببرناردشو وسلامة موسى والقراءات عن الاشتراكية والتطور ، مما وضع كل مسائل المجتمع والحياة موضع تساؤل ، ثم موضع مروق صريح .

بالطبع ،مررت بأزمات عقلية وروحية مزلزلة ، فى غمار هذا التحول الفكرى الروحى الذى ذهب حتى العمق الأعمق من العقل والنفس معا . ولولا قراءات الشعر والقصة لما كنت احتملت .

فى عام ١٩٤٤ مات والدى فاضطررت للعمل فى مخازن الجيش الإنجليزى أثناء الاحتلال . وكم كان قاسيا على طالب الحقوق المثقف أن يذهب للعمل فى مخازن جيش الاحتلال معلقا شارة على صدره مكتوبا عليها بالعربية والإنجليزية كلمة « الجلاء » .

فيما بعد قمنا بتأسيس الحلقة التروتسكية الأولى فى الاسكندرية عام ١٩٤٦ ، وكنا على اتصال مستمر بالتروتسكيين الموجودين بالقاهرة أمثال لطف الله سليمان ، وأنور كامل ، ورمسيس يونان ، وإبراهيم عامر ، وغيرهم .

قرأت فى الماركسية وفى كتب تروتسكى ، وفى الدولية الرابعة ، ونظائرها ، وكانت تأتينى علنا بالبريد ، على عنوان بيتى فى راغب باشا ، يسلمها إلى ساعى البريد .

اعتقلت فى ١٩٤٨ وخرجت من المعتقل ١٩٥٠ .

ولكنى ، منذ البداية ، كنت أعرف وأوقن أننى سأترك الكتابة لفترة قصيرة فقطتستدعينى إليها المرحلة الوطنية عام ١٩٤٦ ، تلك المرحلة التى كانت فترة التغير الأساسى فى مصر . فترة التحرك الذى أدى إلى خروج الاحتلال ، كانت فيها اعتصامات عمالية واحتلالات للمصانع . فى تلك الآونة ارتبطت الحركة الوطنية بالمطالب الاجتماعية ، كان الانتماء السياسى فى تلك الآونة بالنسبة لى أمرا محتوما ومطلبا عقليا وخلقيا ولكنه كان مؤقتا فى يقينى ولا مفر منه . كنت التروتسكى الوحيد الذى استمر اعتقاله طيلة فترة الأحكام العرفية عندئذ .

أما النشاط الذى قامت به هذه الحلقة الثورية الصغيرة ـ قبل الاعتقال ـ فقد كان يشتمل على كل الصور المعروفة لمثل هذا العمل ـ فى المينايتير أو فى مقام موسيقى صغير إن صح التعبير ـ : التربية الماركسية والتثقيف والترجمة والتنظيم وتحضير الإضرابات والمظاهرات والمنشورات خلال المطبعة البدائية المرتجلة التى كنا نمتلكها فى حلقتنا .

بالطبع كنا محدودين وقليلى التأثير فى حقيقة الأمر ، وكان عدد القيادات العمالية معنا قليلا ولكنه كان موجودا . وكنت أقوم بكل صور هذا النشاط ، بنفسى ، وكنت على الأغلب الأكثر سذاجة ، والأكثر انغمارا فى العمل . كنت أقضى ٢٠ ساعة فى اليوم فى عمل سياسى وتنظيمى .

اعتقلت إذن ومررت فى معتقلات « أبو قير » ، مرورا بـ « هاكستب » ثم « الطور » فالعودة إلى « أبو قير » .

كانت هذه فسحة طويلة لا ملل فيها اللهم إلا فى الأيام الأخيرة حيث وجدت نفسى ـ تقريبا ـ وحيدا فى المعتقل بعد أن أفرج عن معظم « زملائى » وأصدقائى وإن لم يكن بينهم تروتسكى واحد !

ترجمت فى « أبو قير » مسرحية « الحضيض » لجوركى ومثلت المسرحية داخل المعتقل وضاعت منى نسخة الترجمة ، وكنت أحد الموكلين بالمكتبة ومجلة الحائط ، وأكثر المشتغلين فيها جدية وحماسة ، فى « الطور » وفى « أبو قير » على السواء .

طبعا انفرطت هذه الحلقة بعد اعتقالنا الذى استمر بالنسبة لى عامين من ١٥ مايو ١٩٤٨ حتى أواخر فبراير ١٩٥٠ .

لم أكتب ، بعد ، فترة الاعتقال ، فلابد أن هذا يدل على عمق تأثير هذه الفترة عندى . لكن هناك كتابا كاملاً هو (طريق النسر) تحت الإعداد والاحتشاد منذ الخمسينيات ، خططه وشخوصه وأجواؤه عاشت معى طيلة هذه العقود المتطاولة ، لم أعد أعرف أين « الواقع » منها ، وأين المتخيل الروائى الذى ربما كان أقوى من « الواقع » .

إلا أن هناك إشارات إلى تلك الحقبة ، قليلة ، ومبثوثة بحرص فى غمار كتبى ، من (يابنات إسكندرية) إلى غيرها .

هنا ينبثق سؤال : كيف أحسست فى تلك الحقبة بسلطة ضد السلطة ؟ بإلزام الخروج عن التراث الذى قرأته وعشته عيشة حميمة والذى كان فرسانه عندئذ الرومانسيون التقليديون أو كتاب « الواقعية » ؟ كيف توصلت لهذه الرؤيا ؟

كيف انطلقت ـ دون تورع ـ مع جماح هذا التمرد ؟

لا يملك المرء ، حيال سؤال كهذا ، إلا أن يتلمس إجابة ما ، فهل هناك فى النفس أو فى البنية الفيزيقية والثقافية وما شئت مقومات ما وجد فى هذه الاندفاعة نحو الثورية ـ وبعد ذلك ما تجسم فى القصص الحداثى ـ من الحوافز والدوافع ما تستجيب له وتهتز له بالتفاعل ؟ هل نتلمس الأسباب فى التكوين الشخصى بالضرورة أم فى الخوض فى غمار التراث العالمى والمنجز الإنسانى ؟ أيضا هناك التأمل والتفكير والمعاناة الفكرية والحياتية ، كلها تسهم فى تكوين نوع من الضيق بالمواضعات التقليدية سياسية أو اجتماعية أو ثقافية على السواء ، لا أنسى أن التمرد ـ إحدى سمات الرؤية والأدب الحداثى ـ لم يكن مقصورا على الأدب فقط بل شمل أيضا الانخراط الجاد والمستغرق فى العمل السياسى الذى كان فى ذلك الوقت عملا ثوريا تحرريا ضد المستعمر وحلفائه . إذن فأتصور أنه كانت هناك بنية نفسية وعقلية تغذيها ظروف اجتماعية وسياسية ضاغطة وملحة ، كما تسهم فى تكوينها ظروف الحياة الفردية الذاتية والاضطرار إلى تحمل الأعباء والمسئوليات الحياتية ؛ إن تضافر كل هذه العوامل ، ماذكرته وما قد يغيب عنى الآن ، كل هذا جميعه قد يكون من الأسباب التى أفضت بى إلى البحث عن حقيقة جديدة ملتبسة مازالت مطروحة للسعى ، للاكتشاف ، للتمرد . . .

*

بعد أن خرجت من المعتقل وفيت بعهدى لنفسى ، أننى لست رجل سياسة ولم أكن ذلك ولا يمكن أن يكون ، عندى قدر من التشكك فى الذات ـ وفى كل شىء ـ وقدر من الخيال ومثول الممكنات المتعددة ـ فى آن واحد ـ من شأنه أن يعطل العمل السياسى ، وأن يعوق القرار الحاسم ـ أليس فى كل كاتب بطبعه « هاملت » كامناً ، صغيراً أو مستأثراً ؟ ـ وجدت فى السيريالية التى أغرقت نفسى فى بحرها ما يستجيب ونزعتى الخارقة

للثورية ، والتمرد ، للحرية والمروق قرأتها بالفرنسية التى كنت علمتها نفسى،ثم عرفت الوجودية ؛ وحتى ١٩٥٤ كنت أطلب الكتب من باريس عن طريق مكتبة بشارع النبى دانيال فى إسكندرية ، فتأتينى بعد أسبوع أو عشرة أيام ، وأدفع ثمنها بالجنيه المصرى .

بعد المعتقل كنت قد اشتغلت فى شركة التأمين الأهلية ، أخفيت عن المسئولين هناك أن عندى ليسانس حقوق واشتغلت مترجماً بالتوجيهية ، ثم استقلت وأعطيت نفسى « إجازة تفرغ » ، دفعت ثمنها بنفسى من مكافأة الشركة بعد استقالتى ، حتى جئت للقاهرة ، واشتغلت فى السفارة الرومانية ثم رفضت وزارة الداخلية أن تمنحنى ترخيصها بالعمل لدى جهة أجنبية ، فوجدت نفسى فى الشارع ، وقد تزوجت وخلفت ، حتى رشحنى رمسيس يونان للعمل فى منظمة التضامن الأفريقى الآسيوى .

ومع أن السلطة الناصرية كانت تدعم ـ بقوة ـ تلك المنظمة التى كانت مفروضا أنها شعبية وغير حكومية ، إلا أننى ظللت طول الوقت أعرف أننى لا أنتمى إلى تلك السلطة . وأمارس هذه المعرفة ، عن وعى تام .

ومع اعتزازى بذكرى الصداقة الشخصية القوية التى تكونت ببطء وعبر السنوات مع يوسف السباعى الرجل والإنسان ـ وليس رمز السلطة ـ ومع اختلافى معه اختلافا جذريا فكريا ، وسياسيا ، اختلافا كان يعرفه القاصى والدانى ، فإن المهم والشائق هنا أننى عملت معه فى التضامن وفى اتحاد الكتاب الأفريقى الآسيوى باعتباره الأمين العام لهاتين المنظمتين ، ولم تكن لى أدنى صلة بعمله فى الصحافة الناصرية بكل أنواعها ، ولا فى المجلس الأعلى للآداب والعلوم ، وكان عملى معه سنوات طوالاً على أساس وحيد من علاقة الموظف ـ ومهما كانت درجته الوظيفية ، فهو موظف ، فقط ـ برئيس عمله وليست علاقة بجنرال ـ أو أية رتبة أخرى ـ فى ساحة الأدب ، لا شك أنه كان يعرف ـ وربما يتابع (لم أعرف قط) عملى الثقافى ، لكننا طيلة هذه السنوات لم تأت بيننا سيرة الأدب ، أو الثقافة ، أو أى شىء من هذا القبيل ، ولم يحدث ذلك ـ على سبيل الخلاف أيضا ـ إلا بعد ذلك بسنوات . كنت فصاميا تقريبا ، نموذجا للموظف المجد الذى لا يعرف مع زملائه ورؤ سائه غير العمل . كم كانت دهشة بعضهم عندما عرفوا أننى اشتغل بالأدب أيضا ، لم يكونوا يعرفون أننى فى الحق لم أكن أشتغل إلا بالأدب ، كنت رجلين ، مشقوقاً نصفين ، منفصما ، لكننى كنت فى الصميم متسقا تماما مع نفسى .

اخترت العمل فيما يبدو مع السلطة الناصرية ، ولكن ضدها على نحوما ، إذا اعتبرنا أن حركة التحرر الوطنى الأفرو آسيوى ـ فى جوهرها ـ ضد السلطة الناصرية الداخلية ، الإطلاقية ، الأبوية ، التى تمارس وصاية علوية على الشعب .

والغريب أن الأمين العام للتضامن الأفريقى الآسيوى وللكتاب الأفريقيين الآسيويين كان يوقع بإمضائه على بيانات ووثائق وتحليلات (أعددت مشروعاتها ومسوداتها ليالى طوالاً ولسنوات طوال) لم يكن يوسف السباعى الكاتب أو الصحفى أو السكرتير العام للمجلس الأعلى للآداب ليقبل أو يتصور أن يوقعها .

هل كان فى داخل السلطة الناصرية نفسها فصام آخر ، على مستوى آخر ؟

فى غمار ذلك العمل عرفت وأسهمت بقدر ما استطعت فى نضال قادة مثل أميلكار كابرال من غينيا البرتغالية ، باتريس لومومبا من الكونغو البلجيكية (زائير الآن) ، أجستينو نيتو من أنجولا ، وعشرات غيرهم من أبطال ما أسرع ما نسى العالم أسماءهم . . الآن ، ومن كتاب ما أكثرهم وما أكثر ماأعطوا لقضايا شعوبهم .

لم يكن لأحد أن يملى على المجال الذى اخترته للعمل التحررى .

لماذا لم أنشط ـ مع ذلك ـ فى سياق العمل المباشر داخل الحركة التحررية والوطنية فى الداخل ؟ هل كانت تجربة الاتصال الوثيق بكوادر ورموز الحركة الشيوعية القديمة ـ فى المعتقل ـ تجربة محبطة ؟ أم أن تجربة الاعتقال نفسها ـ خاصة فى أيامها الأخيرة الموحشة ـ كانت أشد إحباطا ؟ أم أن الإيمان الساطع الحاسم الذى يحفز المرء على الاستشهاد طواعية ـ إن لزم الأمر ـ كان قد حلت محله شكوك المثقف ، وخيالات الكاتب ، وتردد الهاملت الصغير المستكن فى الأعماق ؟

لا أريد أن أضع تبريراً لحس بالإثم لعل ليس له من تبرير .

ولكن لم يكن عندى قط جواز سفر ديبلوماسى ، ولم أكن ـ لحظة واحدة ـ آمنا إلى يومى وإلى غدى . كان صوت سيارة ليلية أو قبيل الفجر أمام بيتى وتوقع صعود الأحذية الثقيلة على درجات السلم ، يصيبنى بنوع من الترقب ، وانقطاع النفس ، ويتفصد العرق البارد توجسا ، وأحمل نفسى على التشدد . كنت فى خفية عن زوجتى أعد دائما ما يملأ حقيبة صغيرة : طقمين من الملابس الداخلية ، قميصين ، بيجاما ، وعدة الحلاقة وحتى الشبشب والجوارب وكتاباً من الشعر الإنجليزى أيضا ! تحسباً وتحوطا .

اكتشفت فيما بعد أنه خلال السنوات التى كان الشيوعيون معتقلين فيها ، كنت على خلاف عميق معهم ، طول الوقت ، كنت قد انقطعت عن الكتابة الروائية ، شلت يدى بينما انخرطت فى عمل دائب وشبه هوسى أيضا من الترجمة والتعليقات الإذاعية والبرامج الخاصة والمساهمات النقدية فى البرنامج الثانى . فهل كنت أعاقب نفسى ؟

فقط بعد أن كتبت (رامة والتنين) وأنهيتها فى ١٩٧٩ انطلق عندى فيما يشبه جماح السيل العارم ما هو أقرب إلى الطوفان المحبوس الذى يكتسح السدود ، من الطاقة الروائية : ثمانية كتب من القصص فى عشر سنوات ، وعشرات من المقالات والدراسات والحوارات يمكن أن تكون عدة مجلدات .

*

لا يبقى لى إلا أن أثير موضوعاً يبدو دقيقا وشائكا ، بل يبدو ـ وكان بالفعل ـ نوعا من « الطابو » لا يقترب منه أحد ، تورعاً وتحسبا للفتنة والفرقة وإثارة كوامن ردود الفعل غير المحسوبة . موضوعاً تمليه سلطة غير منظورة تماما ، ربما ، سلطة أسميها « الحس العام » .

أعنى موضوع « القبطية » عندى ، وفى كتابتى .

يقال أحيانا ـ على المقاهى الأدبية فقط ، ويلمح بعض الكتاب إلماحا بعيدا ـ أننى كاتب له « مشروع قبطى » ، بل قيل إننى أدعو إلى ما يطلق عليه « جيتوقبطى » ، وإننى كاتب طائفى ، وانعزالى ، إلى ما إلى ذلك من هراء خالص .

أليس هذا غريبا كل الغرابة عن كاتب تكونت حياته الثقافية والعقلية والروحية جميعا على قيم العقلانية واليسارية القائمة على الحرية والاستنارة والسماحة والتفتح ـ بل الشك العقيدى والعلمانية الصريحة ؟ وعلى إيمان بالمصرية ووحدة هذا الوطن وأصالته ، إيمان يظل دوما من الأشياء القليلة التى لا تهتز ، وعلى تراث عربى يضرب فى صميم النفس ؟

كاتب قامت حياته وخبراته ـ فى المعتقلات فى الحياة السياسية فى الحياة الثقافية كلها ـ على أفكار وعناصر الانتماء إلى الوطن ، مع إعلاء القيم الإنسانية التى تتنافى كل التنافى مع أية شبهة عنصرية .

المزاعم بأننى طائفى أو انعزالى تهم ليست ظالمة فقط بل هى مغلوطة أساسا . وباختصار ، فإننى كاتب « عربى » أساسا ، معجون لحمه بلحم اللغة العربية والتراث العربى . وكاتب « مصرى » أساسا ، لا أكاد أتصور نفسى إلا مصريا ، قبطيا أساساً وأيضا ، لأننى لا يمكن إلا أن أكون كذلك ، ولست أنفى أيا من هذه المقومات الأساسية .

« قبطى » لأن للأقباط فى مصر ثقافتهم الخاصة التى لا يمكن نكرانها ، داخل الثقافة الشعبية المصرية وداخل الثقافة العربية الإسلامية السائدة المحيطة .

ولقد كانت هذه المنطقة ـ منطقة الثقافة الشعبية القبطية ـ من المحظورات ، إلى عهد قريب . كم من الكتاب تناولها ؟ بل كم من الفنانين صورها ، اللهم إلا على صورة نماذج نمطية قالبية فى مسرح نجيب الريحانى ، مثلاً ، وما أندر الأعمال القصصية التى جاءت فيها شخوص وانفعالات وأجواء قبطية ، كأن هؤلاء الذين يكونون جزءا لا يتجزأ من نسيج الوطن ، والشعب ، لا وجود لهم ، أو هم منفيون عن الساحة الروائية . مسكوت عنهم عن عمد أو عن غيره . لكن الفن ينبغى ألا يكون فيه محظور . الفن ليس فيه طابوهات ، والفكر النقدى ليس فيه طابوهات ، بل لا قيام له إلا بدحض كل الطابوهات .

ما هو الزعم بالتحديد .
لنأخذ مسألة (الانعزال) عن الواقع .

أزعم أن الهم الأساسى لكتابتى ـ منذ (حيطان عالية) حتى آخر أعمالى ـ هو هم اجتماعى ، بل يكاد يكون هماً اجتماعياضاغطا ، لكن المسألة هى أن الهم الاجتماعى عندى ليس « شعارات » أو توصيفات أو مقولات ينبغى أن تصاغ فى تقرير مخالف لما يسمى « بخطاب الفن » حتى إن أحد النقاد ـ مثلا ـ كتب يقول إن

الهم الأول فى (اختناقات العشق والصباح)هو هم « إدانة الفقر » .وليس الفقر انعزالاً عن الواقع المصرى ، بل هو صميم هذا الواقع .

لنأخذ جانباً آخر : هو تناول الحياة والرؤ ى القبطية فى العمل الفنى : أتصور أن الانعزال حقا يكون بافتعال كاتب قبطى رؤ ى ليست له وشخوصاً لا يعرفهم معرفة أقرب الناس إليه فى طفولته وصباه على الأخص .

أنا لا أعتذر ، لا أبرر ، ولا أفسر . بل أنا أدحض - ببساطة - مزاعم قد تكون قد راجت حينا ، أو لعلها ما تزال تعشش ، للأسى ! ، فى أذهان حتى بعض المثقفين المقول باستنارتهم ويساريتهم .

هل يمكن لى ، إدوار قَلته فَلتس الخراط ، أن أتجاهل أو أتناسى فى كتابتى - وهى شىء حميم - عناصر قبطية هى مصرية أساسا ؟ وبغض النظر عن العقيدة ، إنما أتحدث عن « ثقافة » تحتية أو فرعية ولكن عميقة الجذور فى نفسى ، فإننى عندما أسمع القداس القبطى ، باللغة المصرية القديمة ، أحس أننى - بالذات - وريث الفراعنة والإغريق المصريين ، ومالك ثقافتهم ، (نعم ، كان هناك هذا : الإغريق ، المصريون ، وثقافتهم !) أحس بنوع من الفخر ، والانتماء إلى ثقافة عريقة ولصيقة بهذا الوطن ، هذا الحس لا يعرف وجوداً إلا فى اللغة العربية التى هى جزء من نسيج الجسد والوعى عندى والتى هى عشق خاص وخالص ، وفى لغتى من النص القرآنى الكريم البليغ ومن التراث الإسلامى العريق ، أكثر بكثير مما فيها من النص التوراتى أو الإنجيلى (وبالمناسبة فليس ثم تطابق بين ميخائيل قلدس فى (رامة والتنين) وإدوار قلته الخراط ، لست مستعداً على الإطلاق أن أوقع بإمضائى على كل ما يقول ميخائيل وكل ما يحس ، وإن كانت هناك بيننا قربى وثيقة) .

وهل يمكن - فى المقابل - أن أنسى أثر الأذان فى الفجر وأنا بين اليقظة والنوم ، فى طفولتى ، كأنه ترنيم إلهى ؟ أوقراءة الشيخ رفعت فى رمضان غيط العنب فى صباى ؟ انظر كيف كتبت فى أكثر من موضع من قصصى تلك التجارب التى ما تزال تهز روحى .

السؤ ال الذى قد يثار هنا هو : هل يصح - أصلاً - اعتبار المسألة الدينية (قبطية أو إسلامية أو غيرها) معياراً من معايير الحكم الثقافى أو الفنى ؟ والجواب البسيط أننى لم أستخدم كلمة « مسيحى » قط ، فى هذا السياق بل أقول « قبطى » القضية عندى ليست مجرد « الدين » . الكنيسة المصرية التى كانت دائما كنيسة وطنية ومضطهدة ، لم تكن فى وقت من الأوقات مؤ سسة سلطوية ، ولا مؤ سسة دينية فحسب ، بل هى طول الوقت - أو معظمه على الأقل - مؤ سسة وطنية مصرية . ليس الدين ، ولا العقيدة هى المناط فى هذا السياق . إنما أنا أتكلم عن عناصر ثقافية حضارية يدخل الدين فيها كأحد عناصرها ، ليس بوصفه معياراً دينياً ، بل بوصفه معياراً ثقافياً .

فمن أين تجىء « التهمة»إذن ؟ بمعنى ما الذى فى أدبى يعطى البعض الإيهام بهذا التحريف ؟ هذا التشويه ؟ .

هل تكون الإجابة ربما ـ فى مجرد الجدة فى تناول شخصيات ومجتمعات قبطية ، لم يتناولها الأدب المصرى بهذه الإحاطة ، وبهذه الدقة ـ فيما أعلم ـ من قبل . ربما صدمة الجدة واقتحام هذه المنطقة المحظورة ، أو التى كانت محظورة. إن غير المألوف ، دائما ، موضع استرابة ونفور فى البداية ، حتى يستقر .

ليس السؤال هو : لماذا أكتب عن الأقباط ؟ بل الأحرى بالسؤال هو : لماذا لا أكتب عن الأقباط ؟ من الطبيعى ـ والضرورى ـ أن أتحدث عما أعرف ، عما عايشت ، وعشت ، وخالطنى مخالطة عضوية ، الطقوس والشعائر والفولكلور القبطى ـ هو مصرى أساساً ـ الخلفية الاجتماعية والثقافية والوجدانية لهذا المجتمع القبطى الذى لا يمكن أن ينفصم بحال من الأحول عن المجتمع المصرى الكبير ، ولا يمكن أن تجد فاصلاً فارقا بينه وبين المجتمع المصرى الكبير ، أقباطه ومسلميه على السواء ، مهما كانت له ثقافته التحتية الخاصة ، غير منفصمة ـ وخصوصا غير متنافية أو متعادية ـ مع الثقافة العربية الإسلامية السائدة .

هذه كلها إذن ساحات قد اقتحمتها ـــ أو اقتحمت مناطق منها . فمع إيمانى الذى لا يتزلزل بوحدة هذا الشعب ، وهذا الوطن ، تخامرنى شكوك وهواجس أننى إذا شاء لى مسار كتابتى ، فلن أستطيع أن أكتب أحداثاً مثل التى وقعت ـــ وتقع ـــ فى الزاوية الحمراء ، أو إمبابة ، أو الصعيد ، بتفاصيلها . هذا « طابو » آخر ، على ، ـ ربما ـــ أن أواجهه ، ولست أعرف كيف . فإذا اقتضى داعى الكتابة فلعلنى لن أتردد فى ساحة المواجهة .

لم يكن عندى أدنى توجس ـ فى هذا الصدد بالذات ـ من أن يساء فهم ما كتبت وما أكتب ، ليس عندى فى الكتابة توجس . بالفعل ظهرت ، ولعلها مازالت ، ردود فعل مبنية على سوء الفهم ، أو سوء النية ، فى جو رواج « الأفكار » أو « الانحيازات » النابعة من الردة الغيبية الحضارية التى تتفشى الآن ، وتهدف إلى إرجاع مجتمعنا مئات السنين إلى عصر من عصور الانحطاط الثقافى والاجتماعى الشامل ، لا إلى ما يقارب عصر الازدهار الإسلامى العربى المنفتح على ثقافة ـ وعقائد ـ اليونان والسريان والفرس والهند ، يناقشها ويحاورها عقلانياً محاورة الند للند ، وحتى منذ مئات السنين كان هناك جو من الحرية والفهم والتواشج بين الناس ، على المستوى العربى الإسلامى العام وعلى المستوى المصرى الخاص معا ـ لعلنا نفتقده بشدة فى السنوات العشر الماضية أو نحوها حين سادت غيبة العقلانية والسماحة المأثورة عن شعبنا .

إن من يقرأ ـ حقيقة وبالفعل ـ ما أكتب ، ولا يكتفى بسماع الإشاعات على المقاهى الأدبية يعرف أنه لا وجود عندى إطلاقا لشبهة الطائفية المزعومة ، وإن كان عندى بالتأكيد الروح والمعرفة القبطية التى لا يمكن أن تبتر عن الروح والمعرفة المصرية العربية ، والتى يجب أن تأخذ مكانها الطبيعى فى الأدب .

*

الآن ، وأنا ألملم بقايا نهار العمر ـ إن كان قد بقى للعمر نهار ـ أجد نفسى عازفا عن كل سلطة ، أو شبهة للسلطة .

ولا أقصد إلا السلطة المعنوية طبعا ، فما من مجال عندى لسلطة أخرى ، وما كنت قد سعيت قط لمثلها ، أو عرفته . ولا أجد فى نفسى أى نزوع لمثلها ، الآن على الأخص ، لا بالاقتراب منها - حتى - ولا لممارسة أى شكل من أشكالها .

أجد فى نفسى زهدا كاملا عن الشهرة مثلا ، أو عن الجائزة الأدبية أو نحوها ، أو النفوذ النقدى مثلا أو حتى عن الانتشار « الجماهيرى » كما يقال ، فى ذلك كله شبهة السلطة أيضا .

ما عدت أريد إلا أن أصغى - خالصا - لصوت « سلطة » داخلية عندى ، هى ضد السلطة ، سلطة موضوعة باستمرار للسؤال .

صوت الإيمان المحرق بحرية الإنسان . والحس المعذب بالقهر الذى يضغط عليها ويقمعها ، فى وقت معا . وصوت اللهفة اللاعجة نحو الصدق ، واستبشاع ما هو زائف وأجنبى وغريب عن جوهر الإنسان ؛ مع التسليم ، فى الوقت نفسه ، بذلك الشر المركوز فى دخيلته ، تلك التفاحة المسمومة التى تحمل معها بذرة العناء . صوت الحب الجسدى التترى الذى يكاد يشرف من فرط الحسية ذاتها على مشارف صوفية ، حب يتجاوز الجسدى والآنى إلى المطلق الروحى والمجرد المصفى المشتعلة سماؤه ببياض محترق . صوت النزعة نحو التواصل الحميم والحس (الداعى إلى التمرد) بالغربة المضروبة على كل منا ، ضربة قاضية ، بحيث لا يفتأ الشوق إلى تحطيمها محبوطا ومتجددا باستمرار . سلطة الحس بالجمال وأهواله ، حتى الكامن منه وراء القبح والتشويه ، وصوت الحس بظلم كونى ومجتمعى ونفسى يقع على الإنسان . . لا ينى يكد ويكافح لنفيه وإحلال قيمة العدالة محله .

صوت الحس بالوحدة الأساسية التى تربط بين الناس ، والوحشة الأساسية التى تفصل بينهم ، والصراع الدائب بين الوحشة والنبذ ، وبين القربى والتواصل إلى حد الاندماج .

هذه ، فيما أظن ، البؤر الأساسية المشعة فى عرض نسيج العمل الذى أقوم به (هل استطعت أن أقوم بشىء منه ؟) والتى تفرض بدورها لغة متسقة معها من الناحية الشكلية ، ومحتوى يسعى دائما إلى النهوض بها ، وجهدا واعياً ولا واعياً معا ، لتحقيق نقطة الانصهار الكاملة بينها جميعا .

●



الشَرْعُ والشعر

أدونيس
سورية

١ ـ

كيف أحرِّر الشّعريَّ مِن الشَّرْعيّ ، والجماليَّ من الأخْلاقِي ـ المؤسَّسي : هذا السؤالُ ، مقترناً بتساؤ لٍ أبعد : لماذا تُصرّ ثقافتنا على أن تُسوّغ «المَا بعْد» بـ «الما قَبْل» ، وعلى أن تفسر الأول وتقومه ، انطلاقا من الثانى ؟ ذلك ، ما شغلنى ، منذ بداياتى الكتابية . ولعلّه فرضَ نفسَه علىّ ؛ بإلحاح ، نتيجةً لنشأتى فى مناخٍ تربوىّ وثقافىّ دينىّ . غير أننى أقدر ، الآن ، فى ضوء المسافة الزمنية والنفسية التى تفصلنى عن هذا المناخ ، أن أعترف بأنّ أبى ، رغم أنّه هو الذى دَرّسنى القرآن ، واللغة العربيّة ، والشّعر العربى ، فى طفولتى ، كان ظِلاً جميلاً فى هذا المناخ : كان ، مِن جهةٍ ، صَديقاً أكثر منه سلطةً أبويّة ، وكان ، من جهةٍ ثانية ، مَسْكوناً بلُطف التصّوف ونعمته ـ بتلك الغبطة التى تحرّر الإنسانَ من داخل ، وتجْعَل منه ينبوعَ محّبةٍ وتسامح وحرية . وفى هذا كان أبى الخميرة التحررية الأولى فى مسارِ فكرى وعملى . كان ضوئى الأوّل .

غير أنّ هذا حالة خاصة . فالمناخ الثقافىّ العامّ الذى نشأتُ فيه هو ، أساسياً ، مُناخ مَنْعٍ وتَحريم . «اللا» هى القوس الأكثرُحضوراً فى أفق الفكر والعمل . والخيارُ بين «لا» و «نعم» ، بين : «هـذا شَرٌ» ، و «هـذا خير» ، بين «افعلْ هذا» و «لا تفعل ذاك» ، مَرسومٌ سلفاً ، ومعياره جاهزٌ سَلفاً : شَرْعىٌ دينىٌ .

ومنذ أن يجاوز العربىُّ سِنّ الطفولة ، ويبدأ بمواجهـة الحياة ، يـواجهُ سُلْطةَ «الـلا» وهى سلطةٌ كلّية الحضورِ لا تفتح له مجال الفكر والممارسة ، إلاّ مَشْروطاً ، ومقيداً ، وضمن نطاقٍ مُحدَّدٍ يُلغى العالَمِ الدّاخلىّ كلّه .

والكتابة هي ، أولاً ، هذا العالَمُ الداخليّ - المكبوت ، الغامِضُ ، الغنيُّ الواسِعُ ، اللاّ نهائيّ . إنّها تحديداً - في أعمق دلالاتها ، تحرّرٌ من العالم « الخارجي» - المؤسّسي ، المُبتذل ، المكرَّر ، الفقير ، المحدود .

هكذا ، منذ بدأتُ الكتابة ، وجدتُني أطيعُ حوافزي الداخليّة ، مُنْعَتِقاً مِمّا أشعر أنّه «يأمرني» من «خارج» أيًّا كان ، أو يحددّ لي مجالي ، ومُمارَستي . ووجدتني أعمل على أن يكونَ كلّ ما هو خارج جسدي وتجربتي ميدان دَرْسٍ وتفحّصٍ واختبارٍ ، وعلى أنْ أخترقَه إن رأيت فيه ما يتناقض مع اندفاعاتي وتطلعاتي . وهكذا وجدتني أفكّر وأكتب ، تلقائيًّا ، ضِدّ ثقافتي الموروثة ، صرتُ أرَى في كلّ «نَهْيٍ» أو «أَمْرٍ» مِن خارج ، رقابةً عليَّ ، بل صرتُ أرى فيه ، عنفاً ، وقمعاً ، وإرهاباً . هكذا بدأت أصبحُ «أباً» لنفسي ، وهذا مِمّا أتاحَ لي ، نفسياً ، أن تكون ذاتي ، في آنٍ ، ملاكي المخرِّب ، وملاكي البنّاء الرّائي .

٢ -

في الممارسة ، بدأ يتكشّف لي الهَوْلُ التربويّ - الثقافيّ السّائد في وسطي الاجتماعيّ ، في سوريّة (وتلك هي الحال في المجتمع العربيّ كلّه - قليلاً أو كثيراً) : ينشأ الفَرْد مشطورَ الشّخصيّة . «ثقافته» شيء ، و«حياته» شيءٌ آخر . في الأُولى ، مُحاصَر : لا يقدرُ أن يُفكّر إلاّ مَرْبوطاً بحبْلٍ من خارج ، أو مِن علٍ . وفي الثانية ، يُواجه ما لا يقدر أن يُواجهه حَقًّا إلاّ بالمغامرة ، والبحث ، والاعتماد على عناصر وقوىً لا توفّرها له «ثقافته» . من النّاحية الأولى ، يعيش في سجن . ومن النّاحية الثانية يعيش في فضاءٍ أشبه بفراغ الصّحراء . إنّه انشطارٌ يقودُه بالضّرورة الغالبة ، الموضوعية ، إلى الحيلة : يحتالُ على «ثقافته» لكي «يحيا» أو يحتال على نفسه ، لكي يُساير «ثقافته» . يكتشف ، في الحالين ، أنّه غير «موجود» إلاّ شكليا ، بالاسم .

تلك هي ، في ما يبدو لي ، النّواةُ الأساسيّة لأزمة الفَرْد في المجتمع العربيّ . إنّها أزمة «ثقافية» . وحين أقول «ثقافيّة» أشير ، بدْئيًّا ، إلى ، ما يُعْطى لِـ «الثقافيّ» العربيّ مُرتكزَهُ ، وبُنْيته - أعني «الدّينيّ» ، كما يُفْهَمُ ، وكما يُمارسُ ، عملياً ، أي الدّينيّ - المؤسّسيّ .

وتلك هي النّتيجة : هناك «تديّنٌ» لا «دين» وهناك «تعيُّش» لا «حياة» بعبارةٍ ثانية تحوّل «الدّين» في الممارسة ، وفي النّظر أيضاً ، إلى إيديولوجية ، إلى آلةٍ للسّيطرة : آلة سياسية ، في المقام الأوّل . وها هم الأفراد الذين يشكّلون المجتمع العربيّ اليوم : قلما نَجِدُ أحداً يَعْتنق الدين ، حقاً . وقلّما نجدُ أحداً يحيا ، حَقًّا . يكاد الإنسان في هذا المجتمع أن يتحوّل إلى رَقْم ، ويكادُ الدينيّ - المؤسّسي (السياسيّ) أن يتحوّلَ إلى منظومةٍ ذهنية إلكترونيّة . هكذا يَنْهار «الشخصي» وتنهار «الحياة» ، وينهار «الدّين» .

وما يكونُ الشّخصُ الذى لا يستطيع أن يفكّر كما تلهمه أعماقه وتجربتُه ، ولا أن يحيا كما تقتضى حياته النفسيّة والجسدية ، ولا أن يكتب كما يرى ويشعر ويحلم ، ولا أن يحبّ كما يدعوه جسده وقلبه ؟ ألن يكون هذا الشّخص هيكلاً خاوياً يمتلىء بقَشِ الألفاظ ؟

٣ ـ

كيف تنقل تحرّركَ الدّاخلى ، أو بعبارة أكثر دقّة : كيف تُفْصِح عن وعيكَ بأنّك تحرّرتَ ، من داخل ، كيف تنقلُه إلى الخارج ، إلى الآخر ـ القارىء ؟

هذا الخارج الذى تتمّ فيه القراءة هو ، عُمْقياً ، «دينىٌ» ـ «سياسى» أو لنقل : إنّه بنيةٌ ثقافية ـ «الدّينىُ» فيها هو «المعنى» غالباً ، و«السّياسى» فيها هو «الصّورة» . وأحياناً يأخذ «السياسىُ» مكان «الدّينىّ» ـ رقابة ، وتحريماً ، و «تحليلاً» لا يكون «الشَّـرْع» وحسب ، بل الشّـرطى الذى «يهيمن» عـلى الأرض ، «دفاعـاً» عن السماء ، وحفاظاً عليها . «يُكَافِىء» مَن «يتديَّن» (من يوافقه ويتقرب إليه) ، و «يعاقب» مَن «يكفر» (من يخالفه ويبتعد عنه) .

وهو يعزّز سُلطَته هذه (وربّما يظنّ أنّه يسوّغها أدبياً) ؛ بالاعتماد عـلى «أنْصَارٍ محـاربين» يختـارهم بين «الكتّاب» ـ «شعراء» ، و « مفكّرين » ، و « روائيين » . . . إلخ ، يساندون الشّرطة ، فيقرأون لهم ، ويدلونهم على الأفكار «الهدامة» ، والقصائد «الخطيرة» ، والكتابة «المخرّبة» .

٤ ـ

لا أزال (شأن آخرين غيرى) «مخربا» و «هَدّامـاً» فى نظر هـذه السُّلطة و«أنْصارهـا» أولئك المحـاربين الأشداء . ولاتزال كتاباتى (شأن كتابات آخرين غيرى) تُمنع فى معظم البلدان العربية . وليس غريباً ، فى ضوء ما تقدم ، ألاّ يكون هذا المَنْعُ قد شَكَّل قضيّة ، أو أزمة «ضميرية» فى الممارسة الكتابيّة ـ عند الكتّاب العرب ، أو حتى عند المؤسسات التى تعنى بحقوق الإنسان العربىّ ، كأنَّ منْعَ الكتاب والرقّابة ، أمرٌ طبيعىٌ فى المجتمع العربىّ ، كمثل الهواء والماء . أو كأنّه أمرٌ لا يستحقّ العنايّة ، أو الاهتمام . حَتَّى أولئك الذين انتقدوا المنع والرقّابة ، ودافعوا عنّى وعن غيرى (وهم قِلّةٍ فى جميع الأحوال ، وأنا شخصيًّا ، مدين لهم ، بالشكر والتحيّة) ،ـ أقول حتّى هؤلاء دافعوا منِ فَوق ، من أعلى : اتركوه يتكلّم ، مع اننا نخالفه . كأنّ دفاعهم هِبة ، أو صدَقة . لم يكن دفاع من يعترفُ بأنّ الآخر ليس له وحسب ، الحقّ بالإفصاح عن رأيه ، مهما كان ، بل إنّ رأيه هو نفسه حقٌ ـ بوصفه تعبيراً فنياً عن الذّات ، وبأنّ مَنْع الكتاب ليس عدواناً ، على حقّ الكاتب وحده ، وإنما هو كذلك

عدوانٌ على حق القارىء ـ على حقّ الكتابة والقراءة ، وحقوق المجتمع كلّه . خصوصاً أنّ القراءة الحرّة هى التى تخلق الثّقافة وأنّ المجتمع الذى يُحالُ بينه وبين هذه القراءة الحرة ، يُحال بينه وبين حريته ، وتقدمه ، وتفتّحه ، ووجوده نفسه ـ لأنّ مجتمعاً بلا قراءةٍ ، حرة ، هو مجتمعٌ بلا مُسْتَقبل .

٥ ـ

بأىّ حقّ ، واستناداً إلى أىّ معيار ، أو أيّةِ حجةٍ قانونيّة تُجرِّمُ قصيدةٌ تنهض أساسيا على المخيّلة ؟ كيف تقاسُ «المدوّنَةُ الشعرية» على «المدوّنة القانونيّة» ؟ وكيف تُخْضَعُ الأولى لِلثانية ؟ كيف نجعلُ «الشِّرْعةَ الحقوقيّة» معياراً نحكم به على «الشِّرْعة الشعرية» ؟

ومَن القارىُء الجديرُ بأن يكونَ «الحكَم» ؟ وما الخَطّ الفاصِلُ بين ما يجب أن يُكتَب ، وما لا يَجب أن يُكْتَب ؟ وكيف نحدّد هذا «الوجوب» فى الشّعر ـ فى ما لا يمكن تحديدُه ؟ ما «الخَيْر» فى الكتابة ، وما « الشرّ» وهل يتغيّران ، إذا تغيّرت الأنظمة ؟ أم أَنّ «الشّر» هنا ، قد يكون «خيراً» هناك ، أو العكس ، وحينئذٍ كيف تكونُ الكتابة ؟

وإذا كنّا لا ننظر إلى الشّعر ، والفنّ ، والكتابة بعامة ، إلاّ بعين «الشَّرْع» ـ فإنّ الكتابةَ ضدّ الاضطهاد ، مثلاً ، سَتُعَدّ اعتداء على الاضطهاد ، وسيعَدُ الكلام على الحريّة جريمةً تُرتكب فى «حقّ» الرّقابة والمراقبين !

٦ ـ

والأكثر ؛ فاجعةً وهَزْلاً وعَبَثاً ، فى هذا كلّه ، هو تلك الرقابة الأخرى ، الرقابة ، التى يمارسها الكاتب نفسه . إنّها الرّقابة التى يمليها الولاء أو الانتماء ، مما يتّصل ؛ بالعمل والاتّجاه ، بالطائفة و«القبيلة» . أعرف كتّاباً يكونون عن الآخرين الذين يختلفون معهم آراء مسبقة لا يغيّرونها ولا يتزحزحون عنها . أعرف كتّاباً لايزالون يُتّهمون ؛ بانتمائهم الإيديولوجى ، مع أنّهم تخلوا عنه منذ أكثر من ربع قرن . وأعرف كتّاباً يُرْفضون ، بشكل أو آخر ، لمجّرد أنّهم وُلدوا فى طائفةٍ معّينة . وأعرف كتّاباً يُدانـون لأنّهم يتفرّدون بـآراء لا تتطابق مـع آراء «الجماعة» أو مع الآراء السّائدة . وأعرف كتاباً لا يـريدون أن يسمعـوا أىّ سوءٍ عن وسـطهم الاجتماعى ـ الثقافى ، مع أنّه بؤ رة للمساوىء من كلّ نوع .

وأعرفُ كتّاباً عملوا ، هم أنفسهم ، رقباء . وبعضهم لايزال يمارس هذا العمل فى أكثر من نظام عربىّ . وبين هؤ لاء ، الذين يتخذون من الرّقابة وظيفةً يعيشون بها ومنها ، من يَتّهم كتّاباً آخرين بالخيانة ـ لمجرّد كتابتهم بطرقٍ مختلفة وفى أفق آخر ، ويجودون عليهم بالتهم : تثْبيط الأمة ، وهدْمَ تراثها ، وانتهاك القيم الخالدة ،

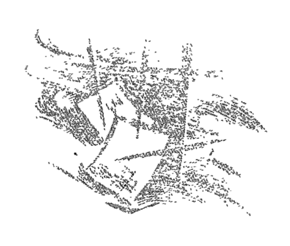
والشعوبية والغَزْو الاستعمارى من داخل . . إلخ . يكادُ جسد الكتابة العربيّة نفسه أن يَبْدوَ مَحشوّاً بالشّياطين ، وعلى شَفَا الجحيم ـ عندما ننظر إليه بمنظار هؤلاء الكتّاب الرقّباء . بلَى ، كأنّ للكتابة فى المجتمع العربى أبجدية أخرى : القمع ، التّشْهير ، السّجن ، النّبْذ والنّفى وأحياناً القتل ، وكأن وسائل النّشر العربية مليئة بالرصاص والخناجر امتلاءَها بالحِبْر والحرَفْ .

ـ ٧

لا يمكن الشّعر أن يَقبل ، اليوم ، مِن كلّ ما هو عربىّ غيرَ الأرض بوصفها مادّةً ـ أمًّا ، وبوصفها طبيعةً ، وبوصفها فضاءً حضارياً ، وغيرَ اللّغة العربية وغير آلام البشر وتطلعاتهم الإنسانية العميقة . لا يمكن الشعر إلا أن يكون خارجَ البُنى الاجتماعية ـ الثقافية ـ السياسية السّائدة فى المجتمع العربىّ ، لا يمكن إلا أن يكون رفضاً لهذه البُنى . ولن يكونَ هذا الرفض شعرياً ، إلاّ بقَدْر ، ما يكون جَذْرياً وشامِلاً . وإذا صَحّ الكلام على جماليّة شعريّة عربيّة ، اليوم ، فإنها جماليّة رفضٍ وهَدم ، بالمعنى النّبيل الخلاّق لهاتين العبارتين ، أولا شىء .

حَقًّا الشعر والكتابة بعامّة ، اليوم ، خطر !

فَلْيُردّدْ كلّ مبدعٍ : أيّها الخطُر ، أعطنى اسْمَكَ .





الحرية والأديب

ألفريد فرج
مصر

عرف الأدب العربي القديم حلاوة صلة الأمير ومرارة اضطهاد الأمير .

وكان هذا وذاك حال واحد من حالات المساومة على حرية الأديب . .

وهو حال لا يختلف عما وقع من خير أو من شر للمفكرين والعلماء والفلاسفة الأوروبيين طوال العصور الوسطى وحتى عصر الماكارثية الحديثة .

ولكننا قد نقرأ الحكايات عن محنة هذا المفكر أو ذاك الأديب ، فلا نحس بالقلق مما لحقه من اضطهاد في الزمان البعيد أو في المكان البعيد .

فهل أحسسنا بالقلق حين اقتربت منا مواقع وأزمنة المحن التي تعرض لها رفاعة الطهطاوي أو محمود سامي البارودي أو محمد عبده أو عبد الله النديم أو بيرم التونسي أو أحمد شوقي أو العقاد أو طه حسين ؟ !

لا . لم نحس بالقلق مما جرى في سنوات أخرى أو في أماكن أخرى أو مما جرى للآخرين .

• ولو كان مثقفنا قد أحس بالقلق مما جرى للآخرين لتحراه وكتب عنه وأذاعه وحلل أسبابه وأعلن السخط عليه والتحذير من تكراره ، ودرس الأوضاع التي سمحت به أو هيأت له . . ولأصبحت محنة هؤلاء الرواد الكبار والمفكرين العظام والأدباء العمالقة حكايات يعرفها تلاميذ المدارس وقراء الكتب ومشاهدو التليفزيون معرفة دقيقة .

لا . لم نحس بالقلق مما جرى ولا أثار انتباهنا إلا بعد أن رمانا زماننا بحفنة من ظلامه طوّحتنا في السجن وفي المنافي فتذكرنا ما نسينا وتأملنا ما فاتنا أن نتأمله في حينه .

وقلنا مع القائلين إن أحداً لا يعرف مرارة السجن مثل من ابتلى به ، أو إرهاق المنفى إلا من ذاق أوجاعه ، أو طعنة قلم الرقيب إلا من أصابه قلم الرقيب .

وها أنا ذقت هذا كله ، ورأيت الدنيا مخططة من خلف الأسلاك الشائكة للمعتقل ، كما رأيت الدنيا من خلال أطباق السُّحُب فى طائرات شاردَة ، تحدد تذاكرها تاريخ السفر ولا تعرف تاريخ العودة .

وعرفت أيضا بين هذا وذاك قرارات المصادرة على اسمى ذاته وهى قرارات تمنع نشر أى كلمة أكتبها وأى كلمة يكتبها غيرى عن شخصى أو عن أدبى ـ كما عرفت ألم الجرح الذى يصيب أوراقى من مقص الرقيب .

لذلك فاسألنى عن الحرية والأديب أقول لك ما هى . واسألنى عن غياب الحرية والأديب ماحالهما .

وقد عرفت غياب الحرية معرفة المخضرمين الذين عاصروا عهدين أو مرحلتين فى تاريخ محنة الأدب ، وقد فرض التطور الطبيعى لأحوال الدنيا أن تنتهى فى حياتنا الأدبية ألوان العنف الرقابى ، وأن نعاصر عهداً جديداً يتميز برقابة القفاز الحريرى .

لم تعد السلطة تطوح بالأدباء فى السجون أو فى المنافى ، ولم تعد تهددهم بقطع الأرزاق . بدليل أننا ، هنا ، نكتب ما نريد .

ولكن القفاز الحريرى هنا أيضا ، وقبضته قوية لا تزال ، وشرعية الوصاية على ما يقرأه القراء أو ما يكتبه الكتاب فكرة قائمة وباقية . . والخوف باق ، وقرارات الحرمان باقية .

إلا أن ما كانت تقوم به الشرطة ضد الأديب أصبح من اختصاص المحكمة وشرعت له القوانين ، وما كانت تقوم به الرقابة من مصادرة قبل النشر تقوم به اليوم الإدارة والنيابة بالمصادرة بعد النشر استنادا إلى القانون . ومالا ينطبق عليه القانون تطبق عليه الضغوط حتى يبالغ الناشر فى الحذر من المؤلف ويغالى الطابع فى الحذر من الناشر والمؤلف ، أو يمتنع المعلن عن الإعلان عنه أو تهمله أو تسبه أجهزة الإعلام القوية أو ذات الصلة دون أن يتاح له حق الرد ـ وربما يمتنع التلفزيون برقابته الداخلية عن إذاعة فيلم أو مسرحية ، أو تمتنع السينما عن قبول الفيلم ، أو تتخوف الشركات الرأسمالية من إنتاج أو نشر أو إذاعة قصة أو رواية أو فيلم أو مسلسل خشية ملاحقة الرقابة أو الإدارة لإنتاجها بعد الإنفاق عليه وما يترتب على ذلك من خسائر مادية أو من غضب الأقوياء أصحاب القدرة على المنح والعطاء .

ولكن العنف لم يذهب ريحه أو يأفل نجمه تماما ، وإنما انتقل إلى الهوامش حيث تتسع دائرة الخوف والحذر وتوقع الخطر حتى ليصبح مجرد إقامة الأفراح فى بعض الأقاليم مغامرة خطيرة ، ويصبح حتى لنشاط الثقافة الجماهيرية وهى جهاز حكومى عواقب وخيمة .

وربما كان هذا العنف فى الهوامش عاملاً على صرف النظر عن رقابة القفاز الحريرى أو غض النظر عن وقائعها . وربما يزعم البعض أن عنف الهوامش يجعل المثقفين يحجمون عن ملاحقة الرقابة الرسمية ذات القفاز الحريرى بالنقد .

والرقابة ذات القفاز الحريرى لا تتوانى فى مضاعفة مساحات الحظر والمنع فى ميدان الأدب والفكر استنادا إلى منهج التأويل واعتماد التأويل قرينة ودليلا فى عملية تطبيق قوانين المنع أو التأثيم . وعرفت اللغة العربية كلمة

« الإسقاط » فى مجال الفن والأدب والفكر ، وهى كلمة لا تعرفها اللغات الأخرى إلا فى مجال التحليل النفسى والتفسير الطبى للأحلام والكوابيس . وأغلب ظنى أن الرقابة القديمة وأجهزة العنف التى كانت تتبعها فى الستينيات والسبعينيات هى التى أدخلت هذه المفردة اللغوية فى مجال الأدب والفن والفكر ، حتى تساعدها على توسيع دائرة الحظر والمنع ، ولكى توحى للسلطان أن الأدب والفن والفكر لا يترفع عن الدس ومحاولات التسلل خفية عن الرقباء .

ومع أن المبدأ القانونى ينص على أن أى شك لابد أن يُفَسَّر لصالح المتهم ، فقد استثنيت الإجراءات الرقابية بمصر من هذا المبدأ فى مجال الأدب والقصة والمسرح والفكر ، واعتمدت هذه الإجراءات « الإسقاط » من أدلة الاتهام الجائرة .

إن أى حصار أو ضغط يتعرض له الأدب أو الفكر لا يطال الكاتب بقدر ما يطال القارىء والجمهور . فهو فى الأساس يفرض الوصاية على المتلقى ويسمح أو لا يسمح له بقراءة كذا وكيت ، وينوب عن القارىء ـ نيابة غير مشروعة ـ فى اختيار ما يقرأه وما يعرفه وما يفكر فيه ، ويحدد له ما لا يصح التفكير فيه . لذلك فإن أى ضرر يتحقق من الضغوط الرقابية إنما يصيب آلاف وملايين الناس لا مجرد شخص الكاتب والأديب .

وقد شاع دائما أن حرية الأديب هى مطلب مهنى للأدباء والمفكرين . ولكن هذا ليس هو الحال . فإن القارىء الذى يطلب الكتاب المحظور هو أيضا ضحية قرار الحظر الذى أصدرته الرقابة . وتتراكم قرارات الحظر الرقابى فتصيب ملايين القراء وتحرمهم من القدرة على الإحاطة بالمعلومات أو الأفكار أو التصور الآخر للحياة والرأى الآخر . لذلك فحرية الأدب والفكر مطلب عام ينشده القارىء والكاتب على السواء .

ولا يغرب عن البال أن بلادنا على عتبات النهضة ، وقد خطت فى هذا السبيل خطوات . . تبدأ بتعميم التعليم وتحديث الإنتاج الزراعى والصناعى ، وإعادة تعمير المدن وتجديدها والاهتمام بالعلم والثقافة والتقدم العلمى .

ولا تقوم نهضة إلا بحرية التفكير والتعبير ، وبحرية المبادرة والإبداع . وأى نهضة لا تكتمل فيها الحرية إنما تقوم على غير أساس . وهى كأوهام وبناء على الرمال . تأمّل إن شئت عثرات نهضتنا الحديثة وانتكاساتها وسيرها خطوة إلى الأمام وخطوتين إلى الخلف . . فإن الكثيرين من المثقفين يفسرون هذا التعثر بتجاهل قيمة الحرية وحق التفكير للقارىء والكاتب .

وقد تطوّع الكثيرون أيضا بتفسير تعثر الحرية فى بلادنا بأسباب اقتصادية ، أو بسبب تعنت السلطة؛ سواء أكانت السلطة الحكومية الرسمية أم قوى الضغط الاجتماعى الأخرى .

ومع تسليمى بأهمية هذه التفسيرات ، فإنى أضع أزمتنا الثقافية فى مقدمة أسباب تعثر مسيرة الحرية فى بلادنا .

إن الحرية ثقافة قبل أن تصبح سياسة ، وهى تتمثل فى مجموعة من الأفكار لابد من الإجماع الجماهيرى عليها لتكون ثقافة عامة لا تهتز .

ولكن هذه الثقافة أو بعض جوانبها غائبة فى مجتمعنا . فالتعليم فى المدرسة أساسه التلقين والحفظ والاستظهار ، بدلاً من أن يكون أساسه التعليل والتحليل والمشاهدة والجدل . كما أن سباق الامتحانات القاسى

فى كل نهاية مرحلة تعليمية أساسه قياس الحافظة وقياس التسليم بما فى المنهج وملخصاته ، وليس أساسه قياس الذكاء أو القدرات العقلية أو المنهج العقلى الذى يرتب الرأى على المعلومات أو يستنبط القوانين الكلية من تكرار الظواهر الجزئية .

إن التلميذ لا يجد فى المدرسة ما يحفزه على رؤ ية الدنيا بنظرة نقدية أو عقلية ، فكيف يفترض التلميذ نفسه حين يكبر مشروعية وجواز نظر الأديب إلى الدنيا نظرة نقدية أو عقلية حرة ، أو كيف يهتم لهذا فى أدب الأديب أو يتذوقه .

وهكذا يضاف النشء الجديد إلى أرصدة اللامبالاة إزاء الضغط على حرية الأديب ولا يضاف إلى أرصدة الدفاع عن حرية الأدب .

إن إشاعة الحرية وتعميم مفاهيمها لا يتحققان إلا فى بيئة ثقافية تعزز الحرية وتقيم بنيانها ، وهى ثقافة تبدأ فى المدرسة وتستكملها الصحافة ثم الحياة السياسية للأحزاب والهيئات الجماهيرية والتليفزيون بما هو جهاز إعلامى وثقافى خطير .

ولكن ضعف دعاوى الحرية فى المجتمع وإشاعة الخوف من الرأى الصريح والجرىء جعلا هذه الأجهزة المسؤولة والقوية تفرغ برامجها ونشاطها من الأدب الحى والفكر المعلم الذى يحض على التفكير ويحفز على المبادرة العقلية .

لذلك يميل التليفزيون إلى إشاعة لون من المسلسلات التى تقوم على أدب موازٍ للحركة الأدبية وتيارها العام ، أو تقوم على شبه الأدب وعلى قصص مفرغة من مضمونها أو دارجة المرامى والمضمون ليس فيها جديد أو إبداع مبتكر . وهذا أيضا أصبح حال التعليم حيث لا تضم مناهجه صفحة من أدب نجيب محفوظ أو يوسف إدريس أو عبد الرحمن الشرقاوى أو صلاح عبد الصبور . ومع ذلك تضم كتب التربية والتعليم منهجا للأدب يطرح على التلاميذ أدبا موازيا مفرغا من حيوية الواقع أو عمق الفكر . أضف إلى ذلك الطلاق شبه البائن بين فن السينما وفن القصة والرواية المصرية ماعدا ندرة من الأفلام .

وقد انتشر زعمٌ يدعى أن الوسائل الجماهيرية مثل السينما والمسرح والتليفزيون تجافى فنون الأدب بطبيعتها . وهو ادعاء تدحضه السينما والمسرح والتلفزيون فى أوربا الشرق وأوربا الغرب على السواء .

فالتلفزيون والسينما والمسرح هى منابر الجماهير التقليدية والمستحدثة المسئولة عن إشاعة وتعميم فكر وفلسفة الحرية وآدابها .

والمدرسة والصحيفة إلى جانب هذه المنابر وقبلها هى أركان وأسس الآداب المثيرة للتفكير الحر والبانية لمكونات السلوك والشخصية القومية والروح العصرية للمواطن .

هذه المنابر كلها هى صانعة ثقافة الحرية ، فالحرية كما ذكرت ثقافة قبل أن تكون حالة سياسية ، كما أن غياب الحرية هو أيضا ثقافة .

وبعض الناس يظنون أن الدنيا بها مناطق مثقفة ومناطق خالية من الثقافة ، ويتحدثون عن مجتمع مثقف ومجتمع عديم الثقافة ، أو يتحدثون عما يسمونه بالفراغ الثقافى

وهذا خطأ شائع . فلا يوجد فى الدنيا تجمع بشرى عديم الثقافة وكما لا يمكن تصور المثلث بدون تصور أضلاعه ، لايمكن بالمثل تصور منطقة للفراغ الثقافى .

فلكل مجتمع ثقافته ، والتطور الطبيعى لأى مجتمع إن هو إلا عملية إحلال ثقافة حديثة محل ثقافة بالية أى هو عملية إزاحة ثقافة غير مناسبة وإحلال ثقافة مناسبة محلها .

والثقافة هى مجموع الأفكار المتكاملة التى تؤمن بها الجماهير والأفراد .

وثقافة الحرية هى مجموعة الأفكار التى تصنع نسقا متكاملا لمفهوم الحرية . . مثل حرية المرأة وحرية الطفل فى مقابل التمييز ضد المرأة أو اعتبار الطفل رجلاً ناقصا . ومثل فكرة المساواة فى الحقوق فى مواجهة فكرة الامتيازات الطبقية أو العرقية أو الدينية ، ومثل فكرة حرية تدفق المعلومات فى مواجهة فكرة الحق فى المحافظة على سرية الأنباء . . إلى آخره .

ولا يمكن تصور حرية للأدب فى بيئة تغيب فيها سائر الحريات أو بعض الحريات ، فحرية الأديب ترتبط أشد الارتباط بحرية الفرد والمجتمع كله . وهذه الحرية ثقافة متكاملة لابد أن يسهم فى صنعها الأدب ذاته والمدرسة والإعلام والثقافة والفن والفكر .

لذلك أعجب أحيانا من أن برامج الأحزاب المتنافسة على الرأى العام لم تلتفت لليوم إلى مناقشة التعليم والإعلام والثقافة والفنون والآداب ، باعتبارها أدوات الضمير القومى والفكر والوجدان الشخصى والاجتماعى للمواطنين ومفاتيح ،الحرية وانطلاق الإبداع الأدبى القومى .

كما أعجب أيضا من قعود الحركة الثقافية أو الأجهزة الثقافية ولامبالاتها بظواهر خطيرة ، مثل عدم وجود مكتبات فى مناطق شاسعة من الأقاليم ، أو ظاهرة التوزيع المحدود للكتب أو عدم وجود الإصدارات الجديدة فى مكتبات المدارس والجامعات أو فى برامج التلفزيون أو صفحات الصحف . وهذا كله لابد أن يثير جدلاً ، لأن معناه أن الثقافة الجديدة والثقافة الحديثة وثقافة الحضر والثقافة الحية لاتجد منافذ ومسالك للحلول محل ثقافة الماضى وثقافة الريف وتجديد الحياة العقلية والوجدانية للشباب والأجيال الجديدة .

ومثل هذا الركود فى حركة الثقافة يحاصر الأدب والحرية والتحديث العقلى ، ويكون هذه البيئة الثقافية التى نشكو منها ونعانى من ظروفها .

●



لأمر ما
خلقت الأجنحة للطيور
والعقـول لبنى البشـر !

إميل حبيبى
فلسطين

يبدو لى من اختياركم فى مصر موضوع « الأدب والحرية » وما يعانيه الكاتب فى ممارسة فعل الحرية وفى ممارسة فعل الإبداع ، أننا فى الهم سواء .

أما تجربتى الخاصة ، فى مجال ممارسة فعل الحرية وفعل الإبداع ، فقد انتهت بما انتهت إليه تجربة ذلك الرجل الذى حاول إخراج الناس من كهف أفلاطون الفلسفى إلى نور الشمس : « فلو قيض لهم أن يضعوا أيديهم على الرجل الذى حاول فك قيودهم ودفعهم نحو الأعلى واستطاعوا قتله ، أما كانوا قتلوه ؟ ـ من المؤكد أنهم كانوا قتلوه » !

ولكنهم أعجز من أن يقتلونى . أما أنا فقد بلغت من العمر ما جعلنى أردد قول المتنبى :

« رمـانى الـدهـر بـالأرزاء حـتى
فـؤادى فى غـشـاء مـن نـبـال
فـصـرت إذا أصـابـتـنى سـهـام
تكسـرت النصـال عـلى النصـال » !

لقد وجدت فى ثورة جوربا تشوف الفكرية ـ السياسية حلاً للعقدة الأخلاقية التى سكنتنى باطنياً طول حياتى الواعية وأصابتنى بداء تأنيب الضمير فأسكته بالالتجاء إلى الإبداع الأدبى . أعنى قوله إنه « آن الأوان لإنهاء البون الشاسع الذى يفصل السياسة عن الأخلاق » . كنت أعطيتُ ملكة الإبداع الفنى ، التى تتميز بالقدرة على التعبير عن الصدق المطلق ، فالتجأت إليها كلما أثقلت ضميرى الميكيافيللية السياسية . فأزعم أنه ما من مبدع أصيل إلا

كان مؤهلاً لاحتضان ثورة جورباتشوف هذه التى فجرت « الانفجار الديمقراطى الكبير » ذلك المؤهل لخلق كون جديد . ولا ألوم ، على استمرار الغشاوة ، أولئك الناس الثوريين الطيبين الذين سرنا وإياهم ، وتربينا وإياهم ، طول العمر على طريق إخضاع كل العلاقات الاجتماعية والشخصية لما اعتقدناه أنه « مصلحة الثورة » و « مصلحة حزب الثورة » . ولكننى ألوم قياداتهم التى تتكاسل عن تحريك أجنحتها المصابة بالشلل من طول الإهمال .

إننى أشبه حالنا ، الآن ، بجماعة من الطير عاشت منذ مولدها فى داخل قفص . وجاء يوم سقط فيه باب القفص جراء تراكم الخلل أو الصدأ فيه . فانفتح . فخرجت جماعة الطير هذه إلى الفضاء الرحب لأول مرة . فكانت ، فى تصرفها التالى ، فريقين : فريقاً أدرك أنه ما من بد أمامه سوى أن يحرك جناحيه ، المشلولين من طول الإهمال ، وأن يطير فى أجواء الفضاء وأن يتعود على الحياة الجديدة الواسعة . وفريقاً تكاسل عن تحريك جناحيه وتعوّد على حياة العزلة فى القفص فآثر القعود فى انتظار العودة إلى القفص . ومأساة هذا الفريق الخاصة أنه ، حين عاد إلى القفص ، لم يجد القفص لأن القفص قد زال من الوجود . وأعرف بعض زملاء عمرى ممن لا يزال يحلم بظهور القفص من جديد . وبعضهم يتنبأ بأنه سيظهر بعد خمس سنين . وبعضهم يتنبأ له بعشر سنين .

يقيناً أنه لم يكن لى ، ولأمثالى ، أى ضلع فى ما حدث من انهيارات مذهلة فى عالم اعتبرناه قمة « المدينة الفاضلة » فى عصرنا ، ولكن « تأنيب الضمير الإبداعى » ، الذى سكننا طول حياتنا ، جعلنا مؤهلين لاحتضان « الانفجار الديمقراطى الكبير » . فماذا فعل صحبى وخلانى ؟ تصرفوا معنا تصرف ركاب سفينة فى قديم الزمان هبت عليها العواصف المغرقة . فقرروا أن واحداً منهم هو سبب هذه العواصف . ولن تهدأ ولن تسلم السفينة من الغرق إلا إذا ألقوا به فى البحر . فاختاروا من بينهم شيخاً يتلألأ فى عينيه نور المعرفة الذى صفحوه سحراً شيطانياً . فألقوا به عن ظهر السفينة إلى البحر .

ولكنه لم يغرق ولا العواصف هدأت . فماذا فعل صحبى وخلانى ؟ ألقوه فى اليم ، عنوة ، ثم اتهموه بأنه فر من السفينة خوفاً من أن يغرق معها !

ولكنه ، مثله مثل كل مبدع أصيل ، يحمل هم شعبه ومصير شعبه . فيأبى أن يغرق مع هذا الحمل الثمين فوق سفينة قذفتها أمواج التجربة التاريخية نحو صخور الشاطىء محطمة . الموت المجانى ليس شهادة . أما هو فيظل يستشهد بقول رفيقه الشهيد عبد الرحيم محمود :

« فإما حياة تسر الصديق
وإما ممات يغيظ العدا » .

وتعلمنا التجربة ، هنا فى بلادنا ، أن العدا يتمنون لنا أن نموت غرقى مع السفينة الغرقى . فهذا هو الموت الذى يسرهم ويساعدوننا على اقترافه .

لست واحداً من محتسبى ماضينا النضالى العسير على أنه خطأ أو أنه ذهب هباءً . بل أنا واحد من أولئك الذين ينظرون نظرة منفتحة ومتفائلة نحو مساعى إقامة النظام العالمى الجديد على اعتبار أن ماضينا النضالى المشرف لم يذهب هباءً بل أسهم فى انفتاح مجتمعنا وعالمنا على ضرورة نظام عالمى جديد يخلف نظام الحرب الباردة القديم الذى جر علينا وعلى شعوبنا المآسى والويلات . أما الذين لا يرون فى المستقبل إلا السواد وإلا الرجعة إلى عهود الغاب فهم هم ـ لا سواهم ـ من ينطلق من الاعتقاد الضمنى بأن تضحياتنا ذهبت هباءً . قد نكون دفعنا أغلى ثمن . ولكن ، لماذا يقررون أن مصير تجارتنا مصير « تجارة جحا بالبيض » ؟ !

لقد وجدتنى فى روايتى الأخيرة ـ (خرافية سرايا بنت الغول) ـ أحاول ، عبثاً ، أن أكتفى بحمل بطيخة واحدة ، بطيخة الإبداع الأدبى ، باليد الواحدة . وجدت صاحبى يتساءل :

« هل نقبل عذراً لشجرة أجاص أثمرت باذنجاناً أنها توفر للفقراء لحم الفقراء » ؟

« ولو أهمل غيرى سراياه ، مثلما أهملت سراياى ، هل بقى على هذا الكوكب سوى الذئاب والضباع والماعز والشرطة وحمالى الأشرطة وآكلى لحوم إخوتهم وأخواتهم ، حتى ينتهوا من أكل لحومهم ، والمختبئين فى مغائر الماضى خوفاً من خوف كهانهم من أن يعجزوا عن التنفس فى عالم خلو من الجراثيم ؟

«مستحيل ؟
إيش المستحيل » ؟

« المستحيل أن تحصوا عدد الأنبياء والمرسلين والعلماء والشعراء والأدباء والفلاسفة والموسيقيين والرسامين والنحاتين والراقصين والمسرحيين والسينمائيين والحالمين وكل من أعطى سراياه فما أهملها وما حبسها بل أعتقها وما بدل عنها تبديلاً » .

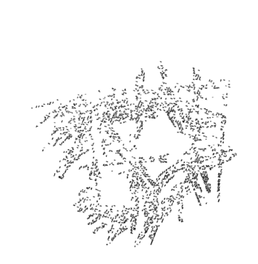
لقد علمتنى تجربة حياتى ، وهى تجربة ليست بالقليلة ، أن مصيبتنا الكبرى هى فى اضطرارنا إلى التخلى عن المهمة التى خلقنا من أجلها ـ مهمة الحفاظ على نقاوة الضمير الشخصى والقومى ـ وتبرير انشغالنا بالسياسة الحزبية بأن « الباذنجان يوفر للفقراء لحم الفقراء » . إننى ، بعد هذه التجربة المريرة ، أنصح زملائى المبدعين برفض الانتساب إلى أى قفص حزبى . ليس لنا من حق الوجود ، بصفة كوننا مبدعين ، سوى إنقاذ الضمير الشعبى من التلوث الميكيافيللى الذاتى . الشجاعة الأدبية لا تقاس ، بأية حال من الأحوال ، بمقياس الجهر بعيوب العدا ولا برؤية القذى فى عيون الآخرين ، بل برؤية الخشبة فى عينى ذاتك . أما الأولى فهى مهمة السياسة والسياسيين ، وهى مهمة ضرورية ولا يمكن التخلى عنها ، فإنه :

« من يهن يسهل الهوان عليه
ما لجرح بميت إيلام » .

ولكن مهمة المبدع الفنى أقسى وأمر وتدور فى مجال آخر .

لقد قيض لى ، شاكراً ، الاشتراك فى احتفالات مرور مئة عام على حركة التنوير فى القاهرة . وحاولنا الإجابة عن السؤال : لماذا توقفت حركة التنوير فى عالمنا العربى الواسع . وأرى إلى تجربتى الخاصة أنها تقدم

بعض الجواب ، وهو أننا ورثنا هذه الحركة فى إطار تنظيمات ضحت بالديمقراطية والتعددية على مذبح « مصلحة الثورة » - ثورة التحرر الوطنى وثورة التحرر الاجتماعى . لقد قتلتنا نظريات جوزيف ستالين عن أن امير أفغانستان أكثر تقدمية من كل أحزاب أوروبا الاشتراكية الديمقراطية . لقد كنت واحداً من الذين انطلت عليهم هذه الفرية فى زمانها . وأستعيد ذكرى العشرات من المفكرين المصريين الشجعان ، أبناء جيلى ، الذين رفضوها محلياً وعالمياً . وأستبشر خيراً بمن التقيته فى مصر وفى العالم الواسع من مفكرين مصريين ونازحين من مختلف بلدان العالم العربى الذين أبوا أن يضعوا للتقدمية معياراً سوى معيار الديمقراطية . ولا حاجة بنا إلى التزيد من العودة إلى نقطة البداية ، إلى قول فولتير الشهير : « إننى لا أوافق على رأيك ولكننى سأدافع حتى الموت عن حقك فى إبدائه » . فليس من المجدى ، فى ملتى واعتقادى ، أن نشن معركة الحرية والديمقراطية وحرية التعبير عن الرأى الآخر من موقع الإقعاء فى القفص - أى قفص !





إشارات ..
إلى معرفة البدايات

جمال الغيطانى

مصر

مكانان ، إليهما أرحل بذاكرتى بمجرد الشروع فى استعادة زمنى الأول ، محاولا تلمس عناصر ربما غابت عنى ، الغريب أن الإنسان كلما نأى عن المحاط الأولى كلما رآها بشكل أوضح .

المكان الأول : غرفة فسيحة فوق سطح البيت رقم واحد ، عطفة باجنيد ، حارة درب الطبلاوى . شارع قصر الشوك كما ذكره المقريزى . أو قصر الشوق كما يسميه الناس الآن ، أقدم صور ذاكرتى ترتبط بتلك الغرفة التى استأجرها والدى للأسرة بعد أن عاش زمناً فى حجرة بحارة حوش قدم كما يسمى الآن . أو خوش قدم كما كان يعرف فى الماضى أى قدم السعد ، للأسف لا أعرف موقع البيت الذى أقامت فيه أمى بعد فترة صعبة إثر مجيئها من البلدة .

كانت تلك الغرفة فى حارة درب الطبلاوى بمثابة نقلة فى حياتها . غرفة فى الطابق الخامس ، يمتد أمامها سطح فسيح . كنت أرى عبر أسواره التى كان ارتفاعها يحاذى بالكاد رأسى أفق المدينة التى لم تعرف بعد العمارات العالية ، كانت أعلى عمارة تقع إلى جهة الشمال ، فى غمرة ، وفى المساء يبرق فوقها إعلان عن مشروب الكوكا كولا . أما الآن فتعد عمارة قزمة . أما إلى الغرب فكان ممكناً رؤية الأهرامات . خاصة بدءا من العصر وحتى اكتمال المغيب . أقدم صور أمكننى الوقوف على ملامحها صورتان.أو لنقل موقفان لا يمكننى ترتيبهما فلا أدرى أيهما أسبق . ذات ليلة ، نخرج معا مفارقين الغرفة . الوالد والوالدة التى تحمل شقيقى إسماعيل وتنزل إلى الطابق السفلى فى شقة جار لنا اسمه أحمد عمر . غارة جوية ، والأضواء الكاشفة تمسح سماء المدينة بحثا عن الطائرات الصهيونية المغيرة .

هذا زمن الحرب إذن . عام ثمانية وأربعين وتسعمائة وألف ، لى من العمر وقتئذ ثلاث سنوات . ما سبق ذلك عدم بالنسبة لى . لا يمكننى أن أتبين ولا بصيصاً ضئيلاً من الضوء .

الصورة الثانية ، أقف إلى جوار أبى ، بينما يقوم هو بنصب السرير الحديدى أسود القوائم بمساعدة أمى . وفوق حشية فى ركن الغرفة إسماعيل شقيقى ، طفل ابن شهور معدودات ملفوف فى قماط أسود ، وعلى جبهته علامة من البن ، كان جميل الصورة . ويبدو أن أمى خافت عليه من الحسد ، خاصة أنها فقدت أول أبنائها « خلف » ، والذى أطلق عليه الوالد اسم المرحوم المستشار خلف الحسينى الذى كان سببا فى جريان رزقه وتعيينه فى وزارة الزراعة . فقدت أيضا ابنها الثانى كمال الذى توفى على « باطها » عند منعطف حارة درب الطبلاوى أثناء عودتها من عند الطبيب . كنت أول من قدر له أن يعيش من الأبناء .

هذه الحجرة ، وهذا السطح ، أولى سمات عالمى الأول . من السطح كنت أرى مئذنة مولانا وسيدنا الحسين ، وعند الظهيرة أرى شيخا يطوف الشرفة الدائرية رافعا الأذان ، وكنت أعجب . لماذا يبدو صغيرا جداً هكذا . كان بإمكانى الاستماع إلى صوته ولكنه عندما يتجه إلى الجانب الآخر يختفى . فى السماء تعبر طائرات قادمة من الجنوب إلى الشرق فى اتجاه المطار . كثيرا ما تعلقت بها . وربما لهذا السبب كنت أتمنى أن أصبح طيارا ، وبعد حصولى على الشهادة الإعدادية وددت لو التحق بمدرسة ميكانيكا الطيران . لكننى لم أفعل ، ثم محيت هذه الرغبة تماما . لكنها ربما تكون وراء تلك العادة التى تدفعنى إلى رسم أشكال مختلفة من الطائرات على الورق حتى الآن ، خاصة لحيظات شرودى ، وأيضا اهتمامى بكل ما يتعلق بأخبار الطيران . فوق السطح أيضا كانت والدتى تجلس إلى طست الغسيل ، تغنى مقاطع من أغنيات صعيدية تفيض بالشجن والحنين إلى جهينة البعيدة . إلى جوارها كنت أقعد بعد التحاقى بالمدرسة الابتدائية وأحكى لها عن ممرات سرية فى المبنى ، وتقسيمنا إلى جيشين متحاربين وتسليمنا أسلحة ، وأفيض فى تفاصيل هذه المعارك . وكانت تصغى مبدية الجزع أحيانا . أو تحذرنى من المخاطر ، وحتى الآن لا أدرى ، هل كانت تصدق أكاذيبى البيضاء ؟ أو أنها كانت تسايرنى ، على أى حال كان إصغاؤها أول محرض لخيالى على الانطلاق .

فى داخل الحجرة ، كان والدى رحمه الله يتمدد فى أوقات الصفو ، ويقرأ استقالة متخيلة فى الصحيفة التى واظب على شرائها صباح كل جمعة ، استقالة من عمله بوزارة الزراعة ، ثم يبدأ فى قراءة بطيئة للعناوين ، كان يقرأ بصعوبة بعد أن فشل مشروع إتمام تعليمه فى بداية حياته الوعرة ، عندما استولى أحد أقاربه على مبلغ خمسة وعشرين جنيها أودعها عنده أمانة لينفق منها على دراسته بالأزهر .

يقرأ والدى ببطء ، وفى الوقت نفسه يشير إلى الحروف ، كنت التصق به ، أتابع إشاراته ، من أصبعه حفظت شكل الحروف . هكذا . . عرفت القراءة قبل التحاقى بمدرسة عبد الرحمن كتخدا ، عرفتها قبل أن أعرف الكتابة .

فى هذه الحجرة كنت أتمدد متخيلا نفسى أمشى على الجدار ثم أخطو مقلوبا فوق السقف . وكنت أصغى إلى حكايات يرويها أبى بإعجاب عن البسّة الذى هزمه الأمير همام . أمير الصعيد ، ويروى شعرا ما زال مكتوبا على أطلال بيت البسة فى جهينة ، وكنت أصغى إلى ما يرويه لأمى عن أدهم الشرقاوى ، وعن خُط الصعيد .

المكان الثانى : بيت خالى فى جهينة . للأسف . . لا أذكر أى صورة من الشهور الأولى التى أمضيتها فيه إثر مجيئى إلى العالم يوم التاسع من مايو ، عام خمسة وأربعين وتسعمائة وألف ، اليوم الذى اكتشفت فيما بعد أنه شهد تسليم المانيا وانتهاء الحرب فى أوروبا كما ذكر عنوان جريدة (الأهرام) الصادر فى ذلك اليوم . كان أربعاء . عرفت المكان خلال سفرنا السنوى إلى جهينة ، خاصة عطلات الصيف بعد دخولى المدرسة . كنا نمضيها ــ أربعة شهور كاملة ــ هناك . فى المساء كنت أجلس إلى جدتى النحيلة ، التى أذكر تكوينها ولا أذكر من ملامحها إلا وشماً أخضر يتوسط ذقنها ، كان جدى الذى رحل قبل مجيئى بزمن طويل شيخا للقرية ، إمام المسجد ، والمأذون ، ومادح الرسول ، والمداوى للأوجاع بواسطة الأحجبة والتعاويذ .

فى الخزانة ترك مجموعة كبيرة من الكتب ، من المخطوطات . وفى السنوات الأخيرة وجدت بينها شرح (فصوص الحكم) مخطوطا للشيخ الأكبر ، ومخطوطات للقاضى عياض ، وأوراق أخرى منسوخة بخط جميل ، أسود والعناوين حمراء اللون ، ضاعت عناوينها ، ولكن بعضها أوردة وأذكار . ومنذ حوالى خمسة عشر عاماً زرت جهينة واجتمعت بمن أدرك جدى لأمى ، كانوا مازالوا يذكرون صوته الجميل الشجى عندما ينشد المدائح النبوية ، أو يودع الحجاج بأناشيده التى تفيض شوقا إلى أرض مقدسة لم يبلغها .

بين كتبه أجزاء من طبعة قديمة لملحمة الظاهر بيبرس ، كنت أقرأ بصوت مرتفع لجدتى التى كانت تجلس صامتة تماما ، مصغية بعمق . ولا أدرى هل كانت تتابع ما أقرأ ، أو ترحل عبر ذكرياتها . هذا البيت الذى كنا نقيم فيه أثناء قضاء العطلة الصيفية مازلت أحفظ روائحه . رائحة الغلال التى كان يتاجر فيها خالى ، وأجولة الصوف (التلاليس) والخبيز عند الظهيرة ، والطعام عند الغروب خاصة اللحم المقلى مع البصل ، والدوم ، والصومعة التى كنت أختبىء داخلها أثناء خلوها من القمح .

مازلت أذكر رائحة التين القوية ، والبلح بأنواعه المختلفة . وتفاصيل عديدة عن حكايات الجان الذين يظهرون خارج بيوت الربع ـ جهينة مقسمة إلى أربعة أقسام ـ كان خالى يؤكد أنه رأى عفريتا يقيم ناحية الساقية اسمه (شكيتح) ، وكنت أتضام داخل نفسى وأنا أصغى خائفا ، محاولا أن أتخيل شكل هذا العفريت .

*

لا أذكر متى تردد عندى هذا السؤال :
« امبارح راح فين ؟ »
فى الحجرة التى أقمنا فيها بالجمالية ؟
أو فى بيت خالى فى البلدة ؟

أو أثناء صحبتى لوالدى عند ذهابه لزيارة الأضرحة والأولياء . كان يزور كافة المشايخ والأولياء ، كبيرهم وصغيرهم . وكثيرا ما صحبنى ، حتى إلى قبور الراحلين ، ومن قبر الشيخ مصطفى المراغى ارتبطت عندى رائحة الريحان بالموت الذى لم أكن أفكر فيه قط فى تلك الأيام الأولى . ولكن هذا السؤال تردد عندى أثناء تحديقى إلى أفق القاهرة من فوق السطح .

متى ؟

لا يمكننى التحديد .

لقد انتقلنا من هذه الحجرة إلى شقة من حجرتين فى عمارة حديثة تقع فى مواجهة خانقاه بيبرس ، أحد أجمل وأرق المبانى الإسلامية بيت عليش ، وكانت أسرة لديها مخابز فى الجمالية ، كان عمرى وقتئذ عشرة أعوام تقريبا .

قبل انتقالنا هذا أذكر أننى سألت أبى فى ساعة صفو أثناء جلوسنا فوق السطح

« امبارح راح فين ؟ »

تطلع إلىّ صامتا ، لم يجب . مع أنه كان يرد على كافة ما أُستفسر عنه ، مازلت أذكر عينيه المثقلتين بشقاء وكدد عظيمين .

ترى ماذا دار بخلده ؟

هذا ما سأرحل عن الدنيا ولن أعرفه أبدا . لكن ما أدركه تماما أن هذا الاستفسار الذى كنت أردده بينى وبين نفسى ، ثم استمر وتصاعد ، وتعقد ، ما زال هماً يلازمنى ، خاصة مع إدراكى الأتم أن للآجال حدا ، وأن ما مضى أكثر مما تبقى .

ولو فصلت ما يثيره عندى هذا السؤال ، لما توقفت ، ولكن أظن أنه كان مدخلاً لقراءتى التلقائية للتاريخ ، للتراث .

*

يمكننى تحديد أول كتاب اقتنيته ، لكننى لا أقدر على تحديد أول كتاب قرأته .

كان ذلك أول أيام العيد . بعد أن أدينا الصلاة فى مسجد الحسين مررنا ببائع صحف يعرض مجلات وكتباً جديدة ، كنت أمتلك خمسة قروش مقدار عيديتى . لمحت رواية (البؤساء) لفيكتور هوجو ، كانت ترجمة بيروتية صادرةٍ فى سلسلة عنوانها « روايات اليوم » ، اشتريتها بالقروش الخمسة ومضيت إلى البيت سعيدا . التهمت صفحاتها ، وما زلت أذكر شعرا ورد على لسان جان فالجان إثر سقوطه فى أحداث ثورة باريس .

سقطت بوجهى إلى الثرى
وداعاً رفاقى إلى الملتقى

كان ذلك أول كتاب أقتنيه ، وقد فقد منى فيما بعد . ولكن قراءاتى الأولى بدأت من مكتبة المدرسة ، مدرسة عبد الرحمن كتخدا الابتدائية ، ومدرسة الحسين الإعدادية .

قرأت مجلدات مجلة «سندباد» التى أصدرها المرحوم محمد سعيد عريان وكانت تتخذ شعارا « مجلة الأولاد فى جميع البلاد » وانطبعت رسوم الفنان بيكار فى ذاكرتى ، قرأت سلسلة كتب«أولادنا»التى تصدرها دار المعارف (جحا فى جابنولاد) (بينكيو) وغيرهما ، وكتب كامل كيلانى .

ولكن تعرفى على الشيخ تهامى كان بمثابة نقلة كبرى فى مسار قراءاتى . وكان الشيخ تهامى أسمر اللون ، ممتلئاً قليلا ، من أسوان جاء ليدرس فى الأزهر ، لكنه لأسباب لا أدريها لم يتم دراسته واحترف بيع الكتب المستعملة ، كان يتخذ مقرا له فوق الرصيف المجاور لباب الأزهر الرئيسى . أكوام من الكتب ، يفردها للعرض نهارا ، ويجمعها ليلا لينام فوقها . وكان لديه دكة صغيرة يخصصها للأطفال الصغار الذين يجلسون فوقها ليقرأوا ما يريدون مقابل تعريفة . وحتى سنوات قريبة كانت الدكة لاتزال فى موضعها ولكن أمام الكشك الذى حصل عليه وكذلك زملاؤ ه بعد أن طالبت بإعطائهم تصاريح بعد عملى فى جريدة (الأخبار) عام تسعة وستين وتسعمائة وألف ، واستجابت المحافظة ومشيخة الأزهر ، وهكذا عرف باعة الكتب المستعملة الاستقرار بعد أن كانت تطاردهم الشرطة شأن الباعة الجائلين .

من كتب الشيخ تهامى وزملائه بدأت أقرأ ، قراءة تلقائية . ولكننى مؤ خرا وأنا أمعن النظر فيما مضى اكتشفت بعضا من عناصر التكوين فى تلك القراءات .

كان الشيخ تهامى وزملاؤ ه يبيعون الكتب المستعملة للقراء من أبناء المنطقة وطلبة الأزهر ، الروايات وكتب الفقه والتراث وكتبا متنوعة . ومازلت أذكر سيدات شابات كن يجئن إليه ، لم يكملن تعليمهن فرحن يستعرن منه الكتب ، خاصة الروايات ، تشترى الواحدة منهن الرواية وتبدلها مقابل قرش صاغ بأخرى . وأذكر شابة فارهة سمراء ، جميلة ، فسيحة العينين . كانت تجىء وتجلس فوق الدكة فيزداد التصاق ملائتها اللف بجسدها الفتى ، تجلس قليلا لتستعرض العناوين ، ثم تمضى ، كان اسمها فرنسا ، وكنت ولم أبلغ بعد العاشرة أُسَرُّ كثيرا عند رؤيتها ولكننى لا أطيل النظر إليها خجلا ، وأظن أننى بادلتها الحوار مرات ، وكان طبعا حول الروايات ، إلا أنها كانت تفضل الروايات العربية ، خاصة إحسان عبد القدوس ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، وأمين يوسف غراب ، ويوسف السباعى . وكانت كتب الأخير فاخرة الطباعة ، ولهذا كان يعيرها الشيخ تهامى بحرص .

لكننى كنت أفضل قراءة الروايات المترجمة . وفى هذه السن بهرنى أرسين لوبين ، هذا اللص الشريف الذى كان يسرق من الأغنياء ويعطى الفقراء ، وقد تخيلته إلى درجة أننى رسمت له ملامح شخصية بخيالى بحيث كنت أوشك أن أراه فى الطريق يسعى . ولأننى أعيش فى حارة يسكنها فقراء ، ولأننى أنتمى إلى أسرة يعانى عائلها كثيرا ، كنت أحلم بإنشاء جماعة سرية ، تسرق من الأغنياء ، وترسل المساعدات إلى الفقراء ، تماما مثل أرسين لوبين ، وربما كان ذلك أول خطوة فى اتجاه الاشتراكية التى اعتنقت مبادئها بعد سنوات قليلة ، قرأت شارلوك هولمز ، ومغامرات روكامبول . ومغامرات جونسون ، وبن جونسون ، وطرزان الذى أحببت أمه القردة لايكا . كانت الكتب قديمة مطبوعة فى القاهرة . بدايات القرن فى المكتبة التجارية الكبرى بشارع محمد على ، أو فى روايات الجيب ، أو فى طبعات بيروتية .

غير أن روايات الجيب التى كان يصدرها عمر عبد العزيز أمين كانت بمثابة نقلة أخرى فى مسار قراءاتى . وهذا الرجل لم يلق ما يستحقه رغم الدور الكبير الذى لعبه فى تقريب الأدب العالمى . فى « روايات عالمية » التى كانت قديمة وقتئذ ، إذ إنها كانت تصدر فى الثلاثينيات والأربعينيات،قرأت ترجمات موجزة لدستويفسكى، وستيفان زفايج ، وإميل زولا ، وبلزاك ، واسكندر ديماس الأب ، والابن ، قرأت عدداً هائلا من الروايات عن الثورة الفرنسية لرفائيل سباتينى ، قرأت عن سكاراموش النبيل ، ومغامراته ، وروايات تدور حول المآسى التى تعرض لها النبلاء بعد الثورة ، وأذكر أننى كنت أحفظ أسماء مناطق فى باريس ، وبعض الشوارع . وشعرت بحب إنسانى تجاه دارتنيان النبيل أحد الفرسان الثلاثة فى رواية اسكندر ديماس ، وعندما قرأت مشهد مصرعه بكيت حزنا ، تماما كما شعرت بألم عميق لما عاناه أحدب نوتردام كازيمودو إلى درجة أننى مشيت على مهل محدبا نفسى مثله ، مشفقا وأى إشفاق على صعوده البرج وقرعه الأجراس ، ثم ضربه بالسياط .

لم يكن هناك فارق كبير بين الواقع والخيال ، بين ما أعيشه فى اليومى ، وما أتخيله مع قراءاتى . حقا . . كان ذلك عصر القراءة الذهبى . قرأت روايات جرجى زيدان كلها فى رمضان . لا أذكر السنة على وجه الدقة ، وملحمة عنترة بن شداد (ثمانية مجلدات)، و (سيف بن ذى يزن) و (الأميرة ذات الهمة) و (الزير سالم) و(تغريبة بنى هلال) و (ألف ليلة وليلة) . وكانت هذه الملاحم تطبع بواسطة مكتبات تقع فى شارع الصناديقية . وللأسف توقفت الآن ، ونفدت نسخها .

قادتنى قراءتى للروايات المكتوبة عن الثورة الفرنسية إلى قراءة كتب عن تاريخ هذه الثورة ، ومن الكتب التى قرأتها باستمتاع ، وكانت أول خروجى من دائرة الروايات كتاب (قضايا التاريخ الكبرى) لمحمد عبد الله عنان ، وله أيضا (تاريخ الجمعيات السرية) .

كذلك الأمر بالنسبة لجرجى زيدان ، إذ بدأت أبحث عن كتب تروى هذا التاريخ ، وأذكر أننى قرأت تاريخ مكة للأزرقى ، وتاريخ ابن كثير ، و(حياة محمد) لمحمد حسين هيكل وأنا فى الثانية عشرة ، وهذه الكتب التى تتكون من عدة أجزاء مثل (تاريخ مكة) ، والسيرة النبوية لابن هشام ، وتاريخ ابن كثير . كنت أستعيرها جزءا جزءا من الشيخ تهامى الذى أصبح يثق بى ، ولكنه لم يكن يكف عن تحذيرى بضرورة الحفاظ عليها ، وإرجاعها فى الوقت المحدد . وكنت ألتهم صفحات المجلد الأول لأعيده بسرعة خوفا من أن أفشل فى الحصول على المجلد الثانى . وربما كان هذا القلق سببا فى رغبتى الشديدة فى اقتناء الكتب ، هذه الرغبة التى لم تهن ولم تضعف حتى الآن . المهم أن يكون الكتاب تحت يدى ، خاصة المصادر النادرة للتراث العربى ، وقد تطور الأمر مع السنوات إلى اقتنائى مخطوطات أصلية أو صور مخطوطات لم تطبع بعد ، وأظن أن الشىء الوحيد الذى أنفق عليه بسخاء وبلا تردد هو الكتب . ربما أتردد فى شراء الملبس ، وحتى المآكل ، أما الكتب فلا أحسب حسابا تجاهها أبداً وأينما كنت فى مصر أو خارجها ، والآن وأنا أقترب من الخمسين أشعر برضا عما أقتنيه ، وأقول لنفسى دائما : تلك ذخيرتى فى الحياة الدنيا .

*

كنت فى السنوات الأولى أقرأ كل ما تقع عليه يدى ، ولا أستطيع الآن تذكر كافة العناوين . أحيانا كنت أقرأ رواية منزوعة الغلاف ، لا أعرف اسمها ولامؤلفها . كما قرأت روايات ضخمة ترجمت أو ادعى كتابها أنها

مترجمة ــ هذا تقديرى ــ فى نهاية القرن التاسع عشر . من ذلك رواية ضخمة عنوانها (غرائب الاتفاق) ، كانت تقع فى حوالى ثمانمائة صفحة ، ورواية اسمها (وردة) عن التاريخ الفرعونى لكاتب ألمانى ، (سنوحى المصرى) لميكاوالتارى ، (أسرار باريس) و(اليهودى التائه) لأوجين سو ، كتب لمغامر مصرى اسمه حافظ نجيب ، عناوين عديدة ، أذكر بعضها ونسيت معظمها ، كنت أقتنى ما أقدر عليه . ومن الكتب التى اقتنيتها فى سن مبكرة ، طبعة بولاق من (نفح الطيب) للمقرى ، و(الكامل) لابن المبرد ، وكان الكتاب الأخير يتكون من جزئين ، استولى ضابط المباحث الذى اعتقلنى عام ستة وستين وتسعمائة وألف على الجزء الأول منه وترك الثانى ، مع كمية كبيرة من الكتب ، وكميات من ورق الكتابة الأبيض ، وهذا ما لن أنساه أبدا . إنما أذكره بمرارة شديدة حتى الآن . كنت أبحث عن الكتب فى أرخص المصادر المتاحة ، ومن ذلك دكاكين بأعة الورق المستعمل فى الجمالية ، كانوا يبيعون الورق الناتج عن مخلفات الصحف ، والكتب القديمة أيضا ، وأذكر أننى اشتريت مجلدين من جريدة المؤيد للشيخ على يوسف وأنا فى الخامسة عشرة . وتسعة مجلدات من مجلة(المصور المصرية) وقد أهديت هذه المجلدات إلى الصديق صلاح عيسى فى مطلع السبعينيات بدافع حبى وتقديرى وامتنانى له ، فقد لعب فى حياتى دوراً لا ينسى أبدا . سأذكره فيما بعد .

*

فى بداية عامى الثالث عشر ، عرفت دار الكتب المصرية فى ميدان باب الخلق . مسافة قصيرة تفصل حارة درب الطبلاوى عن باب الخلق . حوالى ربع ساعة مشيا على الأقدام عبر الغورية . ولكنها خطوة واسعة بالنسبة لى . ربما تعادل بمقاييسى الآن الذهاب إلى مضيق بيرنج ، أو فلادينستوك فى سيبيريا . لم أكن أتحرك فى القاهرة إلا بصحبة الوالد ، لكن منذ الثانيةعشرة بدأت أبتعد عن الحسين والأزهر . وصلت إلى ميدان العتبة ، إلى سينما أوليمبيا ، إلى سور الأزبكية . وإلى . . دار الكتب . كان أحد أقاربنا يعمل فى مخازن الدار ، ساعدنى على استخراج بطاقة استعارة بضمان والدى ، وكان يصحبنى إلى الرفوف المدججة بالكتب فى الداخل لأختار ، كان ينتمى إلى جيل من موظفى الدار الذين كانوا يمارسون رسالة اكثر من وظيفة .

هكذا . . قرأت مؤلفات دستويفسكى فى ترجمات كاملة ، (الجريمة والعقاب) ، (ذكريات نزل الموتى) ، (المساكين) ، (الأخوة كرامازوف) ، (الليالى البيضاء) .

هكذا قرأت (الحرب والسلام) فى أربعة مجلدات لتولستوى . هكذا قرأت (الساقطون) ، (حياتى) ، (الأم) ، لجوركى .

كانت هذه الترجمات الكاملة صادرة عن دار اليقظة العربية فى دمشق ، بأقلام سامى الدروبى ، وآخرين لا أذكر أسماءهم الآن . وحتى الآن لم تخرج إلى مجال النشر دار تجاوزت الدور الهام الذى لعبته هذه الدار فى تقديم الأدب العالمى ، والروسى خاصة .

بهرت بدستويفسكى . ولا أدرى أين قرأت أنه لم يكمل (الأخوة كرامازوف) . وكان من أحلام يقظتى أن أتم الرواية . أعتبر دستويفسكى هو الروائى الذى عشت فى ظله سنوات طويلة وهو من يمثل نقطة طموحى . وفيما

بعد انضمت (موبى ديك) إلى الأعمال العظمى التى أقرأها بشكل منتظم . وقد أصبح دستويفسكى متاحا كله بعد أن أصدرت دار الكاتب العربى فى مصر أعماله الكاملة فى نهاية الستينيات عندما تولاها الأستاذ محمود أمين العالم . من الروائيين الذين تعرفت عليهم فى مطلع الستينيات ايفواندريتش فى عمله الفذ (جسر على نهر درينا) الذى صدر فى القاهرة بترجمة سامى الدروبى وكان ثمن النسخة عن الطبعة الأولى تسعة وعشرون قرشا ، ادخرتها من مصروفى اليومى ، ومازلت أحتفظ بهذه النسخة التى أوقع فى نهاية صفحاتها مسجلا تاريخ انتهائى من قراءتها ، وقد بلغ عدد هذه التوقيعات حتى الآن سبعة عشر توقيعا . ثمة رواية أخرى اقتنيتها فى هذه المرحلة وتعلقت بها جدا ، إنها (العالم سنة ١٩٨٤) لجورج أورويل .

لكم كانت ١٩٨٤ تبدو نائية فى مطلع الستينيات وكأننا لن ندركها أبدا . لكن مر الزمن بكل ما جرى فيه ، وأدركتنا ١٩٨٤ ، وتجاوزتنا ، ونحن الآن ننطلق بعيدين عنها . تماما مثل سفن الفضاء التى يطلقها الإنسان إلى عمق الكون . وفى لحظة معينة ينقطع الاتصال بها . لكنها لا تكف عن السعى باتجاه المجهول . لعل وعسى !

يمكننى أن أتجاوز السياق الزمنى ، لأذكر الروايات التى تمثل دائما أمامى الآن ، وأعدها خلاصة ما قرأت عبر ما يقرب من أربعين عاماً . بالإضافة إلى ما ذكرت أضع :

(صحراء التتار) لدينوبوتزانى .

(القضية) ، (المسخ) ، (القصر) ، لفرانز كافكا

أعمال تشيخوف جميعها .

(البحث عن الزمن الضائع) لبروست .

ثلاثية نجيب محفوظ .

(البخلاء) للجاحظ .

(نشوة المحاضرة والفرج بعد الشدة) للتنوخى .

(ألف ليلة وليلة) .

(الهلالية)

(المنازل والديار والاعتبار) لأسامة بن منقذ .

(الإشارات الإلهية) للتوحيدى .

(الفتوحات المكية) لابن عربى .

(بدائع الزهور) لابن إياس .

خطط المقريزى . .

تلك هى الأعمال التى أصحبها دائما وأعود إليها باستمرار ، تعرفت إليها فى دار الكتب المصرية . وخلال الفترة التى بهرنى فيها دستويفسكى قرأت نجيب محفوظ وبدأ تعلقى وإعجابى به أديبا واقترن ذلك بعلاقتى به إنساناً بعد تعرفى إليه وأنا فى الخامسة عشرة تقريبا .

كان دافعى لقراءته الفضول ، فعناوين أعماله أسماء شوارع أعيش فيها . هكذا قرأت (خان الخليلى) أولا ، ثم (زقاق المدق) ، ثم الثلاثية ، ومنذ تلك الفترة المبكرة شعرت أنه الأديب الوحيد الذى تقف أعماله جنبا إلى جنب مع الروايات العظمى التى قرأتها لدستويفسكى وتولستوى وجوركى وأورويل وغيرهم .

هنا يجب الاعتراف أننى لم أقرأ للأدباء الذين كانت أعمالهم شائعة وقتئذ ، مثل السباعى ومحمد عبد الحليم عبد الله وغيرهما ، حتى يوسف إدريس لم أقرأ من أعماله إلا مجموعات محدودة ، مثل (أرخص ليالى) ، و(النداهة) ، و(البيضاء) ، قرأته فى سن متأخرة وهكذا نجوت من تأثيره الطاغى الذى أدرك معظم أدباءالوسط .

كنت فى دار الكتب أقرأ الأعمال العظمى ، وأحلم أن أكتب مثلها .

من دار الكتب استعرت (تفسير الأحلام) لسيجموند فرويد ، قرأته وشعرت أننى لابد أن أقتنى هذا الكتاب الذى ترجمه إلى العربية الدكتور مصطفى صفوان وصدر عن دار المعارف . كان ثمنه مائة وخمسون قرشاً ، وهذا مبلغ جسيم لطالب فى المرحلة الإعدادية لا يتجاوز مصروفه اليومى وقتئذ قرشين صاغ فقط ، لقد فتح لى الكتاب آفاقا جديدة فى القراءة ، وازداد تصميمى على اقتنائه ، عندئذ استعرته من دار الكتب ، وكانت المدة القصوى للاستعارة خمسة عشر يوما لابد من إعادة الكتاب بعدها وإلا اتخذت إجراءات فى منتهى الجدية ، أبسطها حرمانى من الاستعارة ، وخصم قيمة الكتاب من مرتب الضامن كما تقرره لجنة خاصة من دار الكتب ، وهذا ما لايمكن لمرتب والدى البسيط احتماله . هكذا قررت أن أنقل الكتاب كاملا . حوالى ثمانمائة صفحة عكفت على نسخه كاملا ، حتى الهوامش المكتوبة بالألمانية والإنجليزية والتى لم أكن أعرف معناها .

لقد مرت السنوات ، وفى بداية الثمانينيات تعرفت إلى الدكتور مصطفى صفوان فى باريس . وعندما أخبرته بذلك دهش . وعندما زار بيتى فى حلوان وأطلعته على ما تبقى من كشاكيل ــ فقدت بعضها أثناء اعتقالى وضاعت بين الأوراق التى تم الاستيلاء عليها ــ قلب صفحاتها ،

وقال :

أنت بذلت جهدا لا يقل عن جهدى فى نقله إلى العربية . . كان من أثر معاناتى فى نسخ الكتاب أنه انطبع فى ذهنى ، حتى إننى أذكر صفحات كاملة منه حتى الآن ، وفيما بعد كنت إذ أعجب بكتاب أو جزء معين أنقله . خاصة عندما بدأت معايشة ابن اياس فى كتابه (بدائع الزهور فى وقائع الدهور) . وعندما وضعت لنفسى برنامجا لقراءة الشعر العربى بمراحله المختلفة ، كانت القصيدة التى أتعلق بها أبادر بنسخها بعناية وخط جميل ، وهذا ما أقوم به حتى الآن . تلك متعة أخرى فى القراءة ، فكأننى أشارك بشكل ما فى خلقها !

*

مع ترددى المنتظم على دار الكتب ، واطلاعى على مصادر التاريخ المصرى ، والأعمال الأدبية التى لم يكن متاحا لى الحصول عليها ، أصبحت قراءاتى أكثر انتظاما ، بل يمكن القول إنها تخضع لبرنامج كان فى البداية

يخضع للتداعى ، بمعنى أننى أقرأ (بدائع الزهور) لابن اياس ، فأجده يشير إلى كتب أخرى ، مثل (بذل الماعون فى أخبار الطاعون) لابن حجر ، و(مختصر العجائب) لإبراهيم بن وصيف شاه ، فأبدأ البحث عن تلك الكتب ، ومع تقدم الزمن أصبحت قراءاتى أكثر منهجية ، وأحمد الله أننى لم أفقد نهمى إلى القراءة قط ، ومع تقدم العمر يزداد يقينى ويحتد وعيى بضيق الوقت المتاح ، وكثرة ما يجب أن أستوعبه . لقد كان مدخلى إلى التراث قراءة التاريخ ، خاصة كتب الحوليات . ويمكن القول أننى حتى منتصف الستينيات اطلعت على أهم مصادر التاريخ المصرى بدءا من (أخبار مصر والمغرب) لابن عبد الحكم وحتى (عجائب الآثار فى التراجم والأخبار) للجبرتى ، مروراً بالمقريزى ، وابن تغرى بردى ، وابن حجر العسقلانى ، والسخاوى ، وابن واصل ، وغيرهم . كنت فى البداية أقرأ هذه المصادر كما أقرأ الروايات والملاحم الشعبية ، وفى خلفية وعيى محاولة للبحث عن إجابة ما لذلك السؤال المحير : أين ذهب الأمس ؟

قرأت التاريخ الفرعونى ، وبعض مصادر التاريخ القبطى . ومن الكتب التى أثرت فىَّ للغاية خلال الستينيات كتاب (سندباد مصرى) للدكتور حسين فوزى وإننى لأعتبره دليلا جيداً لتاريخ مصر . وعلى الرغم من أننى من جيل تربى على الإيمان بالعروبة والقومية العربية ، لكننى كنت أشعر منذ وقت مبكر أن الدعوة السياسية للقومية العربية كانت تتم على حساب الإحساس بالمصرية والتى وصلت ذروتها بعد إعلان الجمهورية العربية المتحدة . وتحولت مصر بتاريخها العريق إلى مجرد « إقليم جنوبى » .

قرأت بنهم مصادر التاريخ المصرى ، ولكن الحقبة التى توقفت عندها هى المملوكية بمرحلتيها ، دولة المماليك البحرية ، ودولة المماليك الشراكسة التى انتهت عام سبعة عشر وخمسمائة وألف عندما هزم الجيش المصرى المملوكى ، أمام جيش سليم الأول فى مرج دابق شمال حلب . أما المصدر الذى تعلقت به ، وعشته ، فهو (بدائع الزهور فى وقائع الدهور) للمؤرخ المصرى محمد أحمد بن إياس الحنفى المصرى الذى عاصر الأعوام الثلاثين الأخيرة فى سلطنة مصر المملوكية المستقلة والسنين الأولى من الغزو العثمانى. منذ البداية أحببت طريقته التلقائية فى السرد ، تعبيراته ، وصفه للحوادث ، تعليقه عليها ، وحتى الآن لا أدرى عدد المرات التى قرأته فيها ، بل إننى قمت بإعداد فهارس خاصة بى ، تضم الحوادث التى لفتت نظرى ، وتلخيصاً لسير الشخصيات التى توقفت عندها . والحوادث الطبيعية مثل ظهور المذنبات ، والزلازل ، وتفجر النيران من باطن الأرض . كما أعددت فى فترة مبكرة فهرسا لغويا دونت فيه جملا عديدة من أسلوب ابن اياس ، جملا لها خصوصية لم أكن أجد مثيلا لها فى الأدب الذى أقرأه سواء أكان مترجماً ، أو مبدعا بالعربية .

وجدت فى ابن إياس قراءة وخصوصية ، استشعرتهما فى البداية بتلقائية . وكنت أستمتع كثيرا بما يورده من حوادث ، وأعيد حكايتها للأصدقاء . ولكى أضرب دليلا على تفرد ابن إياس أضرب مثلا بطريقة سرده للفترة التى تولى فيها السلطنة المؤيد شيخ الحموى وحتى قتله ابنه إبراهيم ثم موته . ابن إياس لم يعاصر هذا الوقت ، لكنه نقل عن آخرين . غير أن حيوية السرد عنده تفوق بكثير الطريقة التى اتبعها ابن حجر العسقلانى الأقرب إلى عصر المؤيد ، فى كتابه (أنباء الغمر بإنباء العمر) وكذلك ابن تغرى بردى فى (النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة) .

كان ابن إياس راوياً عظيما ، ولقد كتبت كثيرا عن بدائع الزهور ، وأشرت إليه مراراً بعد عملى بالصحافة ، ولم أهدأ إلا بعد أن قام الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور بإعادة طبعه فى الهيئة العامة للكتاب . أما ما فشلت فيه

حتى الآن فعدم قدرتى على إقناع المسئولين عن الهيئة فى السنوات الأخيرة بطبع فهارس الكتاب سواء ما صدر منها (أربع مجلدات طبعت بأعداد محدودة وبمساهمة الألمان) أو مازال مخطوطا منها حتى الآن ويبلغ مجلدين . وخلال الأعوام الأخيرة انتهيت من اختيار حوادث معينة من التاريخ كله ، يمثل كل منها قصة متكاملة ، وسوف أدفع بها إلى النشر لأساهم فى تقريب الكتاب إلى من لا يقدر على قراءة ستة مجلدات ، عدد صفحاتها حوالى أربعة آلاف .

لكن . . هل كانت قراءاتى هى الدافع والمحرك تجاه بذل مجهود مضن ، ومعاملة النفس بصرامة ، حتى إننى كنت ومازلت أحاسب نفسى قبل النوم ، كم قرأت ؟ واستوعبت ؟ وماذا أنجزت ؟ .

بالتأكيد كان هناك دافع أقوى ، بل إنه الدافع المحرك لرغبتى فى الحياة ، إنه الأدب . الإبداع . أو . . الكتابة .

*

يمكننى تحديد اللحظة . ولكن اسم اليوم غاب عنى . كذلك الشهر . أما السنة فماثلة أبدا فى ذهنى . ثمة مسافة كبيرة تفصلنى عنها الآن . إنها أشبه بمحطة قطار . غادرها المسافر ولن يعود إليها أبدا ، وما :الله المحطة الآن إلا علامة كتلك الإشارات الموجزة جدا على الخرائط ، ولكنها علامة لا تعنى إنسانا غيرى . كان ذلك أحد أيام عام تسعة وخمسين وتسعمائة وألف ، عندما سمعت من والدى حادثة تدور حول رجل ضبط سكيرا فى الجمالية شعرت برغبة فى كتابتها ، وهكذا كتبت أول قصة قصيرة (نهاية السكير) ، وبالطبع لم تنشر .

فى هذه الفترة قرأت كتابين . الأول للدكتور رشاد رشدى (فن القصة القصيرة) وقد اشتريته بعد أن قرأت إعلانا عنه فى الصحف ، كان صادراً للتو . وأذكر أن والدتى رحمها الله أعطتنى نصف جنيه من مصروف البيت الشحيح لأشتريه ، كنت بحاجة إلى من يساعدنى فى البداية . وحتى الخامسة عشرة لم أكن قد تعرفت على أى أديب أو أى شخص له علاقة بالأدب . ولكن ما أعجبنى فى هذا الكتاب هو النماذج التى أوردها مترجمة ، منها قصة لتشيخوف ، وقصة لموباسان . أما الحديث عن لحظة التنوير والبداية فلم أستوعبه تماما ، وربما لم أقتنع به . الكتاب الثانى هو (القصة السيكولوجية) لليون ايدل ، قرأته من دار الكتب ، وفيه قرأت لأول مرة عن تيار الوعى ، والمونولوج الداخلى ، وجيمس جويس ، وهنرى جيمس ، ومارتان دوغار الذى قرأت له فيما بعد رواية ضخمة من خمسة مجلدات عنوانها (أسرة تيبو) . وكان أول مقال نشرته فى حياتى عرضا لهذا الكتاب فى مجلة « الأدب » التى كان يصدرها المرحوم الشيخ أمين الخولى . نشرت أول قصة فى الشهر نفسه ، يوليه ١٩٦٣ ، فى مجلة الأديب اللبنانية .

فى عام واحد وستين وتسعمائة وألف ، أعددت أول مجموعة قصصية وقدمتها إلى إدارة التأليف بالمؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، كان مقرها فى ٢٧ عبد الخالق ثروت . وملأت استمارة صغيرة ، ذكرت فيها اسمى كاملا ، وعنوانى ، وتاريخ ميلادى .

بعد عدة أسابيع تلقيت خطابا رسميا ، يحوى سطورا قليلة ، موقعاً من قبل المرحوم إبراهيم زكى خورشيد ، يطلب منى الحضور لمقابلة السيدة الفاحصة شفيقة جبرا . بخصوص مجموعتى القصصية (المساكين) . وبالطبع

كنت قد اخترت هذا العنوان تيمناً ، وتشبها بأول رواية لمن بهرنى بعالمه ، وقدرته ، تيودور دستويفسكى . وكنت قد قرأت ترجمة لـ (المساكين) فى سلسلة بدأت تصدر فى القاهرة مخصصة للأدب الروسى ، مطبوعات الشرق .

غمرنى سرور ، فهذا خطاب يطلب منى الحضور ، ولا يحتوى على رفض أو اعتذار عن نشر الكتاب ، قطعت الطريق مشيا قبل الموعد المحدد من الجمالية إلى وسط المدينة . وفى أحد مكاتب المؤسسة التقيت بسيدة وقورة ، ترتدى نظارة طبية ، ما زلت أذكر تطلعها إلىّ ، وإشارتها لى كى أتفضل بالجلوس .

قالت لى السيدة شفيقة جبرا إنها معجبة بالقصص ، وإنها تنم عن موهبة حقيقية ، ولكن ثمة أخطاء لغوية بسيطة جدا ، بعدها يتم دفع الكتاب إلى المطبعة .

طبعا سمعت كلمة المطبعة فرقص داخلى فرحاً . قالت إنها تقترح علىّ الحضور إلى بيتها . أكبر أبنائها يكتب القصة أيضا ، ويمكننى أن أتعرف عليه أثناء تصحيح هذه الأخطاء . ثم كتبت لى العنوان :

« منزل الأستاذ عبد الرحمن الخميسى »

سألتها :

« هل هو مؤلف ألف ليلة الجديدة »

أومأت .

« نعم . . وأنا زوجته » .

كم استغرق إصلاح الأخطاء النحوية ؟

يمكن القول عدة سنوات حتى صدور مجموعتى الأولى (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) عام تسعة وستين وتسعمائة وألف . وبالطبع لم يكن لها أى علاقة بالمجموعة الأولى (المساكين) فيما بعد ، قالت لى السيدة شفيقة جبرا إنها عندما قرأت تاريخ ميلادى أشفقت علىّ من رفض المجموعة وإرسالها بالبريد ، خاصة أنها استشعرت فى قصصها الموهبة ، وعندما رأتنى ازداد إشفاقها فقررت أن تدعونى إلى البيت لأتعرف إلى ابنها أحمد .

الحق أن هذه السيدة الرائعة لعبت دوراً هاماً فى حياتى . بل يمكن القول ان تعرفى إليها كان نقطة تحول حقيقية . فى البيت تعرفت إلى أحمد وربطتنى به علاقة أخوية حميمة حتى فرقت بيننا ظروف الحياة ، أما والده عبد الرحمن الخميسى فلم أعرفه جيدا عن قرب وإن سمعت عنه من خلال صحبه أكثر ، لكنه ساعدنى فى إلحاقى بأول وظيفة عملت بها بعد تخرجى عام اثنين وستين وتسعمائة وألف .

كان للسيدة شفيقة عدة أشقاء . منهم محمد الذى كان يدرس فى معهد الخدمة الاجتماعية ، وكان مقيما معها ، ويتردد عليه زملاؤه ، وكان من بينهم صلاح عيسى ، وصبرى حافظ ، ومحمد عبد الرسول ، وكمال عطية (رحمه الله) .

ارتبطت بصلاح عيسى وصبرى حافظ بعلاقة قوية . ومن خلالها دخلت إلى الحياة الأدبية التى لم أكن أعرف عنها شيئا ، ومن خلال الأديب حسن محسب تعرفت على ندوة الأمناء التى كان يقيمها الشيخ أمين الخولى ، وندوة المرحوم الأديب صبحى الجيار . لكن بيت الخميسى كان منطلقى الأول . أما تأثير صلاح عيسى فكان عميقا جدا ، وعلى الرغم من أن فارق العمر بيننا ضئيل لا يتجاوز ست سنوات تقريبا ، إلا أن صلاح كان ذا ثقافة عميقة عندما عرفته وخاصة بتاريخ مصر ، ومنه تعلمت الاشتراكية واعتنقتها وقرأت مصادرها العلنية ، والمصادر الأخرى التى كنا نتداولها سراً . كان صلاح جادا جدا ، يأخذ نفسه بصرامة ، لديه مكتبة عامرة بكتب التاريخ ، والكتب الاشتراكية ، من خلاله تعرفت إلى غالب هلسا ، والأبنودى ، وسيد حجاب ، وسيد خميس ، وجلال السيد والآخرين الذين كانوا يشكلون بذور حركة الستينيات الثقافية . لقد تعددت قراءاتى وتنوعت ؛ فى الفلسفة ، فى الاقتصاد ، فى مصادر الفكر الماركسى . واختصر ذلك مسافات من الطريق كان يمكن أن أضل خلالها . لقد جئت من الفقراء ، واعتنقت الفكر الذى يعبر عن أنبل محاولة إنسانية لتقويم أوضاع مختلة ، وضمان حياة كريمة للبشر . وما زالت قناعاتى الأساسية بالاشتراكية لم تهتز ، رغم ما جرى فى الاتحاد السوفيتى ، وهذا موضوع يطول الحديث فيه . المهم أننى مدين لجميع من ذكرتهم بدرجة أو بأخرى ، فمن خلالهم نموت وعرفت طريقى . وحاولت خلال هذا كله أن أحقق خصوصيتى فى الإبداع .

*

أن أكتب ما لم يكتب مثله .
أن أجد صيغة تحقق لى أكبر قدر من حرية التعبير .
أن أحقق خصوصيتى .

تلك هى المحاور الرئيسية التى شغلتنى منذ البداية ، وحتى الآن ، بالطبع تتعدد مستويات الهموم والتفكير مع مرور الزمن ، والآن يمكننى تفسير ما لم أكن أعيه تماما قبل ثلاثين عاما على سبيل المثال .

كانت قراءاتى الأولى فى معظمها فى الأدب المترجم ، وكانت هناك مقاييس للقصة أو الرواية فى الواقع الأدبى سائدة . سواء كانت مستوحاة من النمط التشيخوفى أو الموباسانى أو الواقعية الاشتراكية التى كانت تحدد مواصفات الكتابة بمستوياتها كافة . وفى البداية كتبت عددا لا أذكره من القصص . البعض نشر ، والكثير لم ينشر ، وكانت هذه السنوات أشبه بعملية بحث وتعلم وإتقان أساليب الكتابة فى الوقت نفسه ، لكن قلقى المبكر كان كبيرا . كنت أشعر كأننى واحد من أولئك الذين كانوا يرقدون فوق السرير الشهير فى الأسطورة اليونانية فإذا زاد طوله قطعوا جزءا من جسده ، وإذا كان قصيرا مطّوه .

كانت النماذج السائدة تشبه ذلك السرير الذى يطوعون له الجسد ، وشيئا فشيئا بدأت أكتشف أساليب سردية أخرى لم تكن معروفة طبعاً فى الغرب أما الإنتاج الإبداعى المعاصر فلم يكن يتعامل مع تلك الأساليب التى وقفت عليها فى الحوليات التاريخية ، خاصة (بدائع الزهور فى وقائع الدهور) لابن إياس ، والملاحم الشعبية ، والحديث عن هذه الأساليب السردية يطول ، ولكننى فى البداية كنت أطالعها بإعجاب كبير ، وكثيراً ما قرأت صفحات كاملة بصوت مرتفع ، أو استخدمت عبارات أو فقرات كاملة أو أعدت رواية واقعة معينة قرأتها فى كتاب ابن إياس أو المقريزى ، ولكن فى السنوات الأولى لم يخطر لى أن تكون هذه الأساليب مرتكزاً ومنطلقا لى فى القراءة

أو كتابة القصص القصيرة ، فى الوقت نفسه كانت معايشتى المستمرة لحوليات المؤرخين المصريين تعمق إحساسى بالزمن وبتاريخ المدينة التى أعيشها . كنت أقرأ تاريخ الحارات والشوارع ، والأسبلة ، وعن العادات القديمة والباقية ، وحتى يونيو ١٩٦٧ ، كنت قد نشرت العديد من القصص القصيرة ، وكتبت ثلاث روايات ، لم تنشر جميعها ، فقدت اثنتين أثناء اعتقالى عام ١٩٦٦ ، ونشرت قصتين طويلتين فى جريدة «المحرر» التى كان يرأس تحريرها الشهيد غسان كنفانى وفى مجلة لبنانية أخرى « الجمهور الجديد » ، ولكن جميع ما كتبته من قصص قبل يونيو ١٩٦٧ لم يضمه كتاب حتى الآن باستثناء قصة واحدة هى « المغول » ضمنتها مجموعة قصصى الثانية (أرض ــ أرض) التى نشرت عام ١٩٧٢ .

لماذا أحدد يونيو ١٩٦٧ ؟

لأنه فى الحقيقة تاريخ فاصل بين مرحلتين ، ليس على المستوى الشخصى فقط ، ولكن بالنسبة لوطنى أيضا ، كانت هزيمة ١٩٦٧ المحور الذى تمفصلت حوله الأحزان ، وتركزت الصدمة . كانت الحد الذى قطع انطلاقة الأحلام ، الطموحات الكبرى . ومنذ ذلك التاريخ بدأ التدهور الأعظم ، دخلنا فى المحاق ، فى البداية قاوم الشعب ببسالة ، وقد عشت ذلك عن قرب ، رأيت وعانيت وكابدت خلال عملى مراسلاً حربياً فى جبهة القتال منذ عام ١٩٦٩ وحتى ١٩٧٣ . وبدءا من المرحلة التى أعقبت حرب أكتوبر ١٩٧٣ بدأت الآثار بعيدة المدى لماجرى فى عام ١٩٦٧ عملها ولاتزال حتى الآن ، والحديث فى ذلك يطول .

بعد وقوع الهزيمة عدت إلى التاريخ الذى عايشته ، توقفت عند حقبة شبيهة . بل إن عناصر التماثل لتبدو مذهلة ، ليس فقط فى حجم الهزيمة التى لحقت الجيش المملوكى شمال حلب عام ١٥١٧بل بالظروف المؤدية أيضا إلى تلك الهزيمة ، عناصر التحلل والفساد التى لحقت بالدولة المملوكية فى مرحلتها الأخيرة . وهنا وجدت نقاطاً جديدة تجمع بينى وبين ابن إياس الذى عاش الهزيمة الأولى عام ١٥١٧ ، بل إن أحاسيسه التى عبر عنها تشبه إلى حد كبير ما عانيته . وقفت هنا على ما يمكن تسميته بوحدة التجربة الإنسانية ، جوهر الألم الإنسانى واحد مهما اختلفت الأزمنة ، وتبدلت العصور . بدأت أعتبر (بدائع الزهور فى وقائع الدهور) مرتكز انطلاقى ، إضافة إلى عدة مصادر أخرى . لقد كانت الأساليب السردية الجديدة القديمة تحل بالنسبة لى مشكلة فنية لتوفير قدر أكبر من حرية التعبير ، وفى الوقت نفسه توفر لى حلولا مثالية لتجاوز العديد من القيود فى الواقع ، قيود تتعلق بحرية الإبداع .

*

خلال الستينيات ، كان ثمة تطلع إلى المستقبل ، وحركة بناء فى المجتمع ، لكن كانت هناك مشكلة حرية سياسية وثقافية إن جاز التعبير . كانت الرقابة شديدة على الصحف ، والمطبوعات ، وحتى منتصف السبعينيات كان لابد من الحصول على تصريح بطبع أى كتاب من إدارة تقع فى مبنى الهيئة العامة للاستعلامات . وبعد طبع الكتاب لابد من الحصول على تصريح آخر .

وبالنسبة لى كنت أعبر منذ البداية عن تناقضات اجتماعية وعن هموم سياسية ، عن الفقراء الذين جئت من بينهم وما زلت مخلصا لهم ، وكنت أشعر بوطأة الرقابة البوليسية . لقد نما جيل الستينيات كله فى ظل هذه

الرقابة ، كنا نمشى نتلفت خلفنا ، ونشك فى كل من نعرفه ومن لا نعرفه ، ونسمع عن عمليات التعذيب فى المعتقلات ، والكهرباء التى تصعق الأبدان ، والاعتداءات على الأعراض ، لذلك نمت داخلى كراهية عميقة وحادة لتلك الأجهزة التى تقوم بقهر حرية الإنسان ، وقد عانيت المهانة عندما سجنت عام ١٩٦٦ ، وعذبت ، وتلقيت الصفع والركل وسمعت بأذنى سب والدى ، أنا الأسير الذى لا يمكنه الرد .

مهما مر من وقت ، لن أغفر للجلادين الذين ألحقوا بى ذلك أبدا .

كان ذلك موضوعا ضاغطا ، قويا ، ما زال يمثل شاغلى ولخوفى الشديد من تلك الأجهزة انشغلت بها وبالقراءة عن أساليبها فى القهر .

منذ فترة مبكرة أعجبت جدا برواية أورويل (العالم ١٩٨٤) وأذكر أن أصدقائى الماركسيين كانوا يستنكرون إعجابى بتلك الرواية ، على أساس أنها استخدمت فى الدعاية ضد النظم الماركسية ، ولكننى كنت أعتبرها موجهة ضد أنظمة القهر التى تدين حرية الإنسان بشكل عام ، رأسمالية كانت أو اشتراكية ، والحق أننى أعتبر الحرية من أهم المحاور التى تدور حولها همومى ، وكثيرا ما أشعر بالحزن لأننى جئت فى زمن لا يتوفر فيه القدر الأدنى من الحرية فى كل المستويات . حتى لأشعر أن سنينا غالية أهدرت من أعمارنا ونحن ندافع عن البديهيات فلم نعش حياة عاطفية سليمة ، ولا سياسية ، ولا اجتماعية ، هذا ما ينطبق على جيلى كله ، وها نحن ندنو من النهاية بحمل ثقيل من الأحلام المجهضة ، وفى واقع تتدنى فيه كل القيم .

كيف إذن يمكن التعبير عن موقف ضد القهر فى ظل وطأة أجهزة القهر عينها ؟

*

كانت القصة الأولى التى شعرت أننى حققت فيها قدرا كبيرا من حريتى فى التعبير ، وقدرة على التوفيق بين الشكل والمضمون ، وإمكانية التحايل على الواقع الضاغط ، هى قصة (هداية أهل الورى لبعض مما جرى فى المقشرة) .

تخيلت أننى عثرت على مخطوط قديم فى أحد مساجد الجمالية ، عبارة عن شذرات من مذكرات آمر سجن المقشرة فى العصر المملوكى . وكتبت القصة بأسلوب يحاكى أساليب السرد القديمة فى العصر المملوكى ، وعندما قدمت القصة للنشر إلى جريدة المساء ، قرأها الأديب عبد الفتاح الجمل الذى تحمس لها جدا ، واعتبرها مرحلة جديدة فى فن كتابة القصة ، وقدمها إلى الرقيب فأجازها على أنها مخطوطة قديمة فعلا .

إذن ، لم يكن لجوئى إلى الأساليب القديمة نتيجة إحساس قوى بالزمن ، ومعايشة طويلة لمصادر التاريخ العظمى وقلق فنى ، إنما كان أيضا وسيلة للمراوغة .

لقد كانت قصة « المغول » وقصة « هداية أهل الورى لبعض مما جرى فى المقشرة » ، ومن بعدهما قصص « إتحاف الزمان بحكاية جلبى السلطان » و « غريب الحديث فى الكلام عن على بن الكسيح » و « دمعة الباكى على طيبغا منصف الشاكى » .

لقد اكتشفت مع الزمن أن القصص القصيرة غالبا ما تكون تمهيدا لعمل روائى كبير . لقد كانت هذه القصص بمثابة خطوات مؤدية إلى (الزينى بركات) ، وفيما بعد كانت (وقائع حارة الطبلاوى) تمهيدا لـ (وقائع حارة الزعفرانى) ، أما مجموعة (ذكر ما جرى) فيمكن اعتبارها كلها مؤدية إلى روايتى (خطط الغيطانى) .

فماذا عن (الزينى بركات) ؟

*

الحق أننى لم أقصد أن تكون الرواية بالشكل الذى انتهت إليه ، لا على مستوى الشكل ، ولا المضمون . بدأ الأمر بتوقفى عند شخصية غريبة ، محيرة ، ترد أخبارها فى (بدائع الزهور فى وقائع الدهور) ، لقد بدأ الزينى بركات بداية متواضعة ، ثم يصبح زمن السلطان الغورى من أهم شخصيات الدولة المملوكية ، وبعد زوال تلك الدولة وتحول مصر من سلطنة مستقلة إلى ولاية تابعة للدولة العثمانية ، يستمر الزينى بركات فى الصعود أيضا . وتنتهى سطور ابن إياس بذكر طلوع أمره .

هذه الشخصية الانتهازية تلاقت عندى بملاحظتى لشخصية أخرى فى الواقع ، تمارس قدرا كبيرا من الانتهازية ، ولكنها انتهازية من نوع مختلف ، من نوع عصرى يتوافق مع مجتمع الستينيات ، بعكس انتهازية محجوب عبد الدائم فى الثلاثينيات ، أو الانتهازية اللاحقة فى الثمانينيات ، حقا لكل عصر منطقه .

هكذا . . بدأت تدوين الملاحظات والخواطر فى كشكول ضخم أخصصه للعمل الروائى بمجرد ميلاد فكرته أو الإحساس به ، ولأن الرواية ستدور أحداثها فى العصر المملوكى ، بدأت أعيد القراءة فى مصادر العصر لاستيعاب التفاصيل ، أسماء الشوارع القاهرية ، الوظائف ، أنواع الطعام ، المشروبات . مثلا لا يمكن لشخصية فى الرواية أن تشرب كوبا من الشاى . لأن الشاى لم يدخل مصر إلا فى القرن التاسع عشر . أما القهوة فكان هناك خلاف كبير حولها بين الفقهاء ، كذلك العادات ، وحتى الثياب وأجزائها والأثاث المستخدم ، والتفاصيل كافة المتعلقة بالعصر . بدأت كتابة الرواية بذلك التخيل ، وكان الشكل تقليديا ، رواية تدور حول شخصية انتهازية من العصر المملوكى ، تنقسم إلى عدة فصول ، ولكن المشروع تعثر . لم أستطع الاستمرار . كان هناك فارق كبير بين ما يعتمل داخلى وما يظهر على الورق ، ومن خلال فترة معاناة شديدة ، بزغ الحل . وانطلقت فى كتابة الرواية ، بادئا من نقطة النهاية ، مقيما سبعة سرادقات ، داخل كل منها عدد من الشخصيات وخارجها أيضا . ولكن ما فاجأنى أنا شخصيا هو تغير الموضوع نفسه ، لقد أصبح الزينى بركات غائبا حاضراً ، وعلى امتداد الرواية لا يظهر إلا فى مشهد واحد مباشر فيما عدا ذلك نحن نقرأ عنه ، ونراه من خلال الآخرين . هل أقول إن خوفا ما أدركنى فآثرت أن أدور حوله ؟ ربما .

المهم أن الرواية لم تعد رواية شخصية انتهازية ، إنما أصبحت رواية عن عالم البصاصين ، عن وسائل قهر الإنسان،كيف يوظف جهازا قمعيا هائلا لتغيير إنسان ، لتحويله من إنسان نقى ، شفاف ، ثورى ، إلى عميل يأتمر بأمر هذا الجهاز ، هذا ما جرى لسعيد الجهينى الذى يفقد حريته ، وإرادته تماما ، لكن فى الوقت نفسه الذى يتم فيه ذلك ، يفقد الوطن أيضا حريته ، إن مصادرة حرية الإنسان هى المدخل المؤدى إلى مصادرة حرية الوطن ، وتدمير البشر يؤدى بشكل طبيعى إلى تدمير أوطانهم أيضا .

لكن . . هل كان يوجد فى الواقع مثل هذا الجهاز الذى صورته فى الرواية ؟

الإجابة يعرفها كل من قرأ التاريخ المملوكى . فلا وجود لمنصب كبير البصاصين الذى تخيلته ، ولا لهذا التنظيم الحديدى ، القمعى ، هذا جهاز من عصرنا وفيه عناصر متخيلة لم توجد بعد ، ولكن حتى يتم تجسيده تماما كان لابد من استيعاب تفاصيل العصر المملوكى تماما ثم تفكيكها وإعادة صياغتها مرة أخرى بما يتناسب مع الهدف الذى فرض نفسه أثناء كتابتى الرواية ، لقد أتاح لى اختيار العصر المملوكى حرية تامة فى مواجهة طبيعة تلك الأجهزة القمعية ، فى الماضى والحاضر والمستقبل . يمكن القول إن اختيارى لعصر معين وإعادة صياغته قد ألغى إمكانية التحديد ، وتعيين الوقت ، ولذلك فإن الرواية لا تعبر عن حقبة بعينها ، بقدر ما تعبر عن جوهر القمع ، حتى وإن كانت نتاج حقبة الستينيات ، والحقيقة أن جوهر القمع واحد فى شتى العصور ، بل فى العالم الآخر أيضا .

*

يدفعنى الحديث عن الزينى بركات إلى الحديث عن اللغة . إن عشقى للغتنا العربية يتجاوز الإحساس باللفظ والمفردات ، إلى تذوقها بالحواس الخمس مجتمعة ، لغتنا غنية جدا ، وثرية إلى حد لا يصدق ، ويبلغ التنوع داخلها حداً مدهشاً ، إلى درجة أن الأساليب المختلفة تتميز إلى درجة أن كلا منها يكاد يكون لغة بذاته . وخلال القرنين الأخيرين وقع انقطاع مع الأساليب السردية القديمة ، خاصة فى القص . ومن قبل ، خلال الاحتلال العثمانى وقع جمود استمر أكثر من قرنين ، ولكن مع بداية الاستعمار الأجنبى صار الوضع أخطر . سواء كان هذا الاستعمار إنجليزيا فى مصر ، أو فرنسيا فى شمال أفريقيا ، لقد أصبحت اللغة العربية هدفاً لمناهج التعليم التى صاغها دنلوب ومستشارو التعليم الإنجليز ، أو محاولات الطمس التامة التى تمت فى شمال أفريقيا . واستهداف اللغة العربية ليس عبثا ، إنها العنصر الأساسى والفاعل وأكاد أقول الوحيد، فى تماسك وجدان هذه الأمة ، وهذا موضوع كبير يتصل بجوانب سياسية واجتماعية وحضارية ، ويدخل مباشرة فى قضية الصراع مع الغرب العنصرى الذى أتصور أنه سوف يتزايد خلال المراحل القادمة ، خاصة بعد انهيار الاتحاد السوفيتى ونمو القوى العنصرية ، الكارهة للعرب وللمسلمين ، فى الغرب ، ما يعنينى هنا أننى شعرت ، منذ البداية ، أن الأساليب السردية السائدة فى الأدب العربى الحديث تهمل جوانب هامة فى التراث العربى ، وكان دافعى إلى ذلك إدراكى أن اللغة جزء هام من بنية العمل الأدبى .

فى (الزينى بركات) حاولت استلهام روح كتابات المؤرخين المصريين فى العصر المموكى ، وحتى أمسك بالإيقاع الداخلى لهذا الأسلوب وجوهره اقتضى هذا منى جهدا كبيرا ، سواء فى الاطلاع على تلك المصادر ، أو التوقف أمام التراكيب اللغوية الخاصة بالحوليات التى تتميز بتلقائيتها وبعدها عن التكلف والتنميق ، لغة بسيطة ، وسط بين لغة الكلام ولغة الكتابة ، بين اللغة القاهرية العامية واللغة الفصحى ، لغة تستفيد من طرق الحكى والتعابير الشفاهية الموروثة ، والتى يمكن اعتبار عناصرها بلاغة مصرية خاصة ذات مستويات متعددة ، كان إحساسى بهذه اللغة جديدا ومختلفا ، لقد أعددت ما يشبه قاموساً خاصاً بمفردات ابن إياس والمقريزى وابن تغرى بردى وابن زنبل الرمال ، وغيرهم من المؤرخين الذين عاصروا هذه الحقب ، بل إننى كنت أنسخ صفحات كاملة من تلك المؤلفات لكى أقف على الإيقاع الداخلى للسرد ، ولأننى كنت معجبا جدا بتلك الكتابات ، فكأنى عند نسخها أتقمص حال كاتبها ، وهذا شأنى حتى الآن مع الشعر العربى القديم ، فعندما

أتوقف أمام نص شعرى أكتبه على مهل وبعناية ، فكأنى أعيد إبداعه أو أشارك فيه من جديد ، لقد استغرق ذلك منى سنوات ، وعندما بدأت كتابة (هداية أهل الورى لبعض ما جرى فى المقشرة) وحتى (الزينى بركات) ، كان يجب أن أطرح جانبا كل ما قرأت وكل ما كتبت أو نسخت . لقد تشربت الحالة اللغوية وأصبح ممكنا أن أكتب بهذا الأسلوب ، ولكن بطريقتى الخاصة التى أحاول خلالها أن أخضع الأساليب القديمة للتعبير عن مضامين خاصة ، ومن هنا اعتبر أن لغة (الزينى بركات) ليست محاكاة ، أو تقليدا لأسلوب قديم ، إنما يمكن القول أنها توحى به وتختلف عنه فى الوقت نفسه .

بعد (الزينى بركات) ، وبرغم الجهد الذى بذلته فى استيعاب أساليب كتابة الحوليات ، ومحاولة النفاذ إلى خصوصياته ، لم يكن ممكنا أن أستمر به فى الاتجاه نفسه ، أو تكراره . لقد خلق العمل الروائى التالى حالته اللغوية ، كتبت (وقائع حارة الزعفرانى) بلغة محايدة ، باردة فى الظاهر ، تشبه لغة التقارير . وبرغم أننى ودعت الحالة اللغوية التى كتبت بها (الزينى بركات) ، الا أنها تركت آثاراً خفية مستمرة حتى الآن . ما أعيه منها ، ذلك الهدوء الصوفى الذى كان يدون به ابن إياس مثلا أفظع الحوادث شأنا بالإيقاع نفسه الذى يدون به أصغرها أو أتفهها ، إنه المؤرخ الشاهد ، الذى يحاول الإمساك بما يفلت دائما مع الزمن ، من الزمن القاهر ، المبيد لكل شيىء ، ولهذا يحافظ على مسافة بين الذات والموضوع .

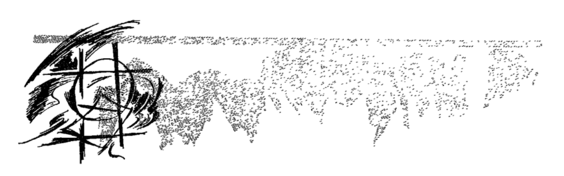
فى (كتاب التجليات) اقتضت الحالة اللغوية موقفا مشابها . إنه موقف الصوفية العظام من اللغة ، وإننى لأعتبر التراث اللغوى الصوفى ذروة التعبير باللغة العربية وليس الشعر . يمر الصوفى بحالات وجدانية صعبة ، لا تستوعبها الأطر اللغوية التقليدية ، لهذا يحاول أن يتجاوز هذه الأطر ، خاصة أنه عند مراحل معينة فى التجربة يتحول إلى ألفاظ . وإذ تضيق هذه الألفاظ عن التعبير ، تتفجر اللغة . تتحول إلى إشارات إلى رموز ، إلى أفلاك سابحة . ألم يقل النفرى « إذا اتسعت الرؤ ية ضاقت العبارة » ؟

لقد حتمت التجربة الكامنة خلف (كتاب التجليات) تلك الحالة اللغوية.بل إننى عندما بدأت الكتابة ولدت تلك الحالة استناداً إلى طاقات استيعابى السابقة .

بدءا من (شطح المدينة) أشعر أننى أنتقل إلى حالة لغوية خاصة ، حالة تستوعب أساليب السرد كافة التى جاهدت على مدى يتجاوز الثلاثين سنة للاقتراب منها والنفاذ إلى أسرارها ، ولكن هذه الحالة اللغوية الجديدة تتجاوز كل ما عرفت ليظهر من خلالها أسلوب جديد . يتغير أيضا كحالة من عمل إلى آخر ، وهذا ما تحقق مرة أخرى فى روايتى (هاتف المغيب) .

إن اللغة حالة تتغير من عمل إلى آخر ، وليست أسلوبا ثابتا يركن إليه الكاتب وتصبح ملامحه متشابهة فى عمل و آخر ، وما الإبداع الأدبى كله فى رأيى إلا مغامرة ، تشبه الإبحار فى قارب إلى ضفاف مجهولة لم يبلغها أحد بعد ، ولكن هذه المغامرة لا تتم بدون زاد ومؤ ن ، هذا الزاد كل ما أنتجه التراث الإنسانى عامة ، وتراثى الخاص بالتحديد ، وكافة ما عشته فى وقتى ، وما قدر لى أن أشهده وأن أعرفه ، وأن أعبر عنه فى الأدب . وبذلك أبذل جهداً إنسانياً لأنقذه من العدم .

●



حول: الشعر والحرية

الجماعات النقدية المتطرفة

حلمى سالم

مصر

الشعر ابن الحرية ، وشقيق الاجتراح الدائم للمسلّمات . وبغير هذه الحرية وذلك الاجتراح ، تنتفى ضرورته وهويته .

وحريات الشعر عديدة :

فثمة ، أولاً ، حرية أن يقول الشعر ما يريد .

وثمة ، ثانيا ، حرية أن يقول الشعر ما يريد بالطريقة التى يريد .

وثمة ، أخيراً ، حرية أن يذاع هذا الذى يريد أن يقوله الشعر بالطريقة التى يريدها ، بين الآخرين .

وهذه الحريات الثلاث للشعر (حرية الرأى ، وحرية الصوغ ، وحرية التواصل) تعانى فى مجتمعنا الراهن أزمات كثيرة ، من جهات كثيرة .

*

بالنسبة لى ، فإننى لم أتعرض بسبب شعرى لقمع مباشر من السلطة السياسية ، وحتى حينما سجنت عام ١٩٧٢ ــ أثناء الدراسة الجامعية ــ لم يكن ذلك بسبب الشعر ، أساساً ، بل كان بسبب حالة الثورة الطلابية الشاملة التى اشتركنا فيها جميعا ، فى السنوات الأولى من السبعينيات .

ولا يرجع عدم تعرضى للقمع السلطوى المباشر إلى ديمقراطية السلطة أو تقديرها للشعر ، وإنما يرجع إلى سبب آخر بسيط : هو أننى لم أسلك ، أصلاً ، طريق الشعر السياسى الزاعق الذى ينضح بهجاء الوضع السياسى الفاسد أو بترجمة الشعارات الثورية إلى نظم موزونٍ مقفى يندّد تنديداً فجّاً بالظلم والتبعية والمهادنة .

لقد حاولتُ ، مع زملائى من الشعراء الجدد ، أن يكون تعبيرى عن قضايا وطنى الاجتماعية والسياسية تعبيراً متجدّد الأبنية الفنية ، مضفوراً بأنسجة من التقنيات الفنية ، التى تجعل النص أوسع من مجرد التحريض ، وأبقى من مجرد الصراخ ، وأخصب من مجرد الشكوى .

ولم يكن سلوك هذا الطريق هرباً من عسف السلطة أو عقابها ، كما يذهب بعض النقاد فى تفسير تعقد شعرنا وتركبه ، بل كان سعياً إلى الفن الجديد الجميل . لأننى اعتقدتُ منذ البداية أن « ضرورة الشاعر » تكمن فى تجديده للرؤى الشعرية والجمالية ، وهو يصوغ همومه وهموم أمته . ولأننى لم أعتقد ، أبداً ، فى صحة النظرية التى يتبناها بعض النقاد « الجدليين » عن « صب الخمر الجديدة فى دنانٍ قديمة » .

ولذلك ، فإن اعتمادى ــ وزملائى ــ على الرمز والمجاز المنفلت والتركيب غير المبسَّط ، ليس ناتجاً عن الخوف من الحبس . ويؤكد ذلك أننى فى عملى السياسى أو نشاطى الفكرى الثقافى لا ألجأ إلى الرمز أو التجريب اللغوى ، بل أؤدى واجبى فى ممارسة سياسية فكرية جلية مباشرة ، كافية تماماً لوقوع ما أروغ منه فى شعرى ، إذا كان ثمة ما أروغ منه فيه !

إن اختيارى الشعرى ، إذن ، هو اختيار فنى ، أجتهد فيه أن أصوغ رؤاى الفكرية والاجتماعية والإنسانية فى صياغات فنية جديدة ، لا تكرر نفسها ولا تكرر الآخرين . وبالطبع ، فأنا أنجح فى ذلك المسعى مرةً وأفشل مرات .

*

للشاعر حرية أن يبدع كما يقتضى إبداعه ، لا كما يرى له السابقون أو المعاصرون . وهذه الحرية البديهية لا يعترف بها للشاعر الكثيرون من الأوصياء على العرش !

إن كثيراً من النقاد والمثقفين والقراء يعترفون للشاعر بحرية أن يطرح آراءه ضد السلطة الحاكمة وضد الاستعمار والصهيونية ، وضد استبداد الظالمين والثيوقراطيين ، لكنهم لا يعترفون له بحرية أن يقول كل ذلك بالطرائق الفنية التى يقترحها هو ، وبالتشكيلات الجمالية التى توافق سعيه وجموحه وتمرده .

وهم ، بذلك ، يريدون للشاعر أن يعبّر عن « حريته » تجاه السلطة السياسية الحاكمة ، فى إطار من « عبوديته » للأنساق الفنية والنقدية التى يقررونها هم على الإبداع والمبدعين !

وهذا هو القمع المستتر الذى لا نلتفت إليه فى غمرة مقاومتنا لقمع السلطات المعلن : أقصد قمع النقاد الذين يريدون من الشاعر أن يكتب كما يتصورون هم الكتابة ، لا كما يتصور هو .

وفضلا عن ما ينطوى عليه هذا التطلب (أن تكتب عن « الحرية » وأنت فى « أسر » الأطر المقررة سابقا) من تناقض وعبث ، فإنه يفضح فهماً عاجزاً مقلوباً للعلاقة بين الإبداع والنقد ، إذ العكس هو الصحيح : أن يتصور النقاد الكتابة كما يكتب الشعراء.

فالشعر ، هو ما يكتبه الشعراء .

*

ثمة ، كذلك ، قمع القيم التقليدية الراسخة ، التى لا يجوز خدشها ، على رأس هذه القيم الثالوث المقدس : السياسة ، الجنس ، الدين . تقول لنا سلطة القيم التقليدية الراسخة إن هذه المحرمات الثلاثة حرز حريز لا يصح « الاقتراب منها أو التصوير » الشعرى .

ففى الأولى يواجهك سيف السجن ، وفى الثانية يواجهك سيف العيب،وفى الثالثة يواجهك سيف الحرام .

وفى ظنى ، أن الشعر لم يُخلق إلا لاجتراح هذه المحرمات الثلاثة خصوصاً ، حيث لا عيبَ ولا حرام فى الشعر ، مثلما أن لا حرج فى العلم . وقد أعلمنا الأقدمون أن شعر حسان بن ثابت كان قويا مكينا فى الجاهلية ، ولما دخل الإسلام لان وضعف ، وأن « الشعر بابه الشر » .

والتراث ـ الذى يرفع فى وجوهنا على رأس عريضة الاتهام ـ زاخر بالاجتراحات الكبيرة لهذه المحرمات الثلاثة .

على أن هذا التراث ـ الذى يناوش ذلك الثالوث المحرَّم ـ هو التراث المهمش ، المقموع ، المسكوت عنه . وقد ساهم فى ذلك التهميش والقمع السلطات السياسية الرسمية ، والسلطات الدينية السلفية ، وقطاعات من المثقفين والنقاد الذين لن يستقيم اتهامهم للشعر الجديد بتجاهل التراث والجهل به والانقطاع عن جذورنا الأصيلة ، إذا كشفوا عن هذا التراث المقموع وأضاءوه وقدموه للحظتنا الراهنة . وهو الواجب الذى تقتضيه فيهم الأمانة العلمية ، وتستلزمه دعواهم إلى الحرية والتنوع وحق الاختلاف والاجتهاد !

هذا شأنهم مع التراث « المقموع » . أما التراث الرسمى التقليدى المدرسى ، فهو التراث « القامع » الذى يُشهرونه فى وجوهنا فى ساحة المحاكمة الدائمة .

هذا التراث ـ السلطة ، يطلب منك أن تقتفى أثر السابقين حتى تكتسب شرعية الوجود . فأنت تقيَّم دائماً بالقياس إلى ذلك التراث الشعرى .

هكذا يجد الشاعر الجديد نفسه فى قاعة المحكمة ـ فى آخر عقود القرن العشرين ـ متهماً ، وشهود الإثبات ضده هم : إمرؤ القيس والمعرى والشريف الرضى وأحمد شوقى !

كأن هذا التراث هو « الجمال التام » الذى اكتمل ، مرة ، إلى الأبد ! وأى خروج عليه هو ـ عند رافعى سيف التراث القامع ـ تدمير للهوية القومية وتفريط فى « التركة » المقدسة !

*

هنا ، نصل إلى نوع جديد من القمع ، هو قمع الذائقة السائدة . هذه الذائقة السائدة التى تريد أن تجبرك على أن تقدم لها ما اعتادت على تذوقه ، وما يتسق مع تقاليدها فى الفهم والإساغة ، وما يتفق مع ما عرفته فى « مؤسسات التعليم » عن الشعر ودوره . وتريد أن تجبرك على أن تكون لها مثلما كان الشاعر القديم : خطيباً وفقيهاً ومؤرخاً وواعظاً . فإذا لم تكن شيئا من ذلك ـ وأنت لن تكون ـ لفظتك ونفتك خارج العشيرة .

وقهر « الذائقة السائدة » قهر مر ، لأنه ينتهى بأن يجد الشاعر المجدد نفسه « خصماً » للناس ، الذين خاطر من أجلهم بالتجديد والمغايرة ، رافضا أمن التقليد والمسايرة !

وهى نتيجة ليست فى صالح الناس ولا فى صالح الشاعر !

*

نأتى إلى قمع « الإرهاب الفكرى » فى حياتنا الفكرية والثقافية والإبداعية ، وهو ما أعده أشد أنواع القمع .

فقد كشفت وقائع سنواتنا الأخيرة ، أن فى حياتنا الفكرية قطاعاً من المثقفين لا يؤمنون إلا بوجهٍ وحيد للحرية (لك ولهم) هو : حرية معارضة النظام السياسى الحاكم . أما إذا كانت الحرية تعنى ــ كذلك ــ أن تختلف معهم فى الإبداع على غير « المنوال » الذى يحبون ، أو أن تكون الحرية ــ كذلك ــ هى معارضتهم هم فى الرأى ، فهنا تظهر نوازع السلفية الكامنة ، وتطفو طبائع الاستبداد المختبئة !

ومثلما ترفع السلطة على رأسك الاتهام بقلب النظام القائم وتقويض السلام الاجتماعى ، فإنهم يرفعون على رأسك الاتهام بقلب « النظام » الجمالى الثابت وتقويض « السلام الشعرى » المستتب .

وكما ترفع الجماعات الإسلامية المتطرفة سيف التكفير الدينى ، فإنهم يرفعون فى وجهك سيف « التكفير الشعرى » ، لأنك لم تسر على ما سار عليه الأولون .

الكمال والجمال ــ فى الحالتين ــ قد تمَّا مرةً فى الماضى الجميل (زمن الخلفاء الراشدين ، وزمن الشعراء الراشدين) ، ولم يتبق لنا سوى أن نقلدهم ، إن أردنا النجاة !

وإذا كنت مداناً ، فى حالة الجماعات الإسلامية المتطرفة ، بأنك تخالف شرع الله وسنة الصحابة ، ومآلك سعير الجحيم ، وتحق عليك رصاصات القصاص . فأنت ، فى حالة الجماعات النقدية المتطرفة ، مدانٌ بأنك تعادى آلام الشعب وتستعلى على الجموع الغفيرة ، وبأنك بتجريبك اللغوى تحطمّ ذاتنا الحضارية ، وتحق عليك رصاصات النفى خارج « صندوق النقد » (وربما تحق عليك رصاصات القتل المادى إذا كانت فى أيديهم سلطة ذلك) !

*

لستُ ، بالطبع ، أهوِّن من قمع السلطة السياسية (بتركيزى على أنواع القمع الأخرى) ، أو أقلل من بشاعته ، فليس لمثلى أن يفعل ، وأنا واحد من أبناء الجيل الذى وقع عليه هذا القمع فى أعتم صوره ، منذ أوائل السبعينيات ، ولا يزال .

فقد أغلقت فى وجوهنا ــ ولا تزال إلى حدٍّ بعيد ــ المنابر ووسائل الإعلام ، وتمَّ حصارنا ، ضمن الحصار الشامل للثقافة التقدمية فى السبعينيات ، حصاراً شهد الجميع أن مثله لم يحدث فى تاريخ مصر الحديث ، وهو الحصار الذى قاومناه بكراساتنا الفقيرة ومجلاتنا البسيطة (كإضاءة ٧٧ ، وأصوات ، وكتابات ، وغيرها) ودواويننا التى أصدرناها بقوتنا القليل . وهى المقاومة التى أسماها البعض (ثورة الماستر فى الثقافة المصرية) .

ربما يكون الحصار قد خف قليلا فى السنوات الأخيرة ، لكن المبدأ الأصلى له ما زال قائما : حجب هذا الشعر عن التواصل مع الجماهير العريضة ، ومنعه من الوسائل الإعلامية المؤثرة .

وقمع السلطة لنا قمع مركب :

فإذا كان بعض المثقفين التقدميين يقمعوننا بسبب ما يتصورونه من إغراق فى التجريب والشكل الجمالى ، والابتعاد عن المضمون الاجتماعى الثورى المقاوم ، فإن السلطة ، السياسية والإعلامية ــ لأنها أكثر ذكاء ، للأسف ــ تقمعنا للسببين معا :

● بسبب هذا التجريب الجمالى ، فهى الأخرى لا تريد هزّ أقانيم اللغة والفن التقليدية الراسخة ، لأن فى هزّ هذه الأقانيم هزاً مباشراً لأساس مكين من أسس هيمنتها واستمرارها بوصفها سلطة منفردة .

● وبسبب ما فى شعرنا من رؤى سياسية معارضة وقناعات اجتماعية وفلسفية مناوئة (لم يرها أو يكتشفها بعض النقاد الثوار — للأسف ثانية) تتخلل هذه التراكيب الجمالية والاجتهادات الفنية التى تسمى « شكلية » خاوية .

*

أما أكثر أنواع القمع إيلاماً وقسوة ، فهو قمع « الكذب » . وهو القمع الذى يعمد إلى إغلاق عينيه عن حقائق ووقائع واضحة ، حتى تظل فكرته صحيحة .

يعرف الكثيرون أن لمعظم شعراء التجديد حركتهم الثقافية السياسية الظاهرة ، ذات الطابع الوطنى الديمقراطى التقدمى ، وأن بعض هؤلاء الشعراء قد تم اعتقاله بسبب ذلك ، مثل محمد سليمان وأحمد طه ورفعت سلام وكاتب هذه الكلمات ، أو أوذى فى عمله أو رزقه أو حركته .

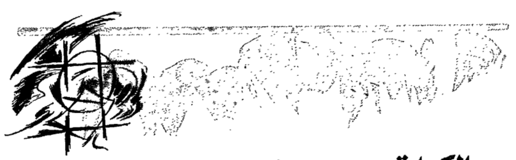
ويعرف الكثيرون أن لمعظم هؤلاء الشعراء الجدد — وأنا بينهم — شعراً غزيراً يتوجه مباشرةً إلى قضايانا السياسية والوطنية والاجتماعية (أذكر على سبيل المثال : معظم ديوان « زمان الزبرجد » لحسن طلب ، وقصائد عديدة لعبد المنعم رمضان منها قصيدتا « الخراب الجميل » و« إسكندرية » ، ومعظم شعر محمد سليمان ، وكثير من شعر جمال القصاص وأحمد طه ووليد منير ومحمود نسيم وماجد يوسف ، وديوان « إشراقات » لرفعت سلام ، وديوان كامل لأمجد ريّان عن الانتفاضة الفلسطينية بعنوان « أيها الولد الجميل ، اضرب » ، وديوان كامل لى بعنوان « سيرة بيروت » عن حصار بيروت ، الذى عشت جحيمه باختيارى رغم أننى شاعر شكلى حداثى متعال على الواقع ومنعزل عن الحياة ، عدا بعض قصائدى المتفرقة القريبة) .

لكن الغريب ، أنه على الرغم من هذا الإنتاج الغزير ذى الموقف السياسى الاجتماعى الجلىّ فى شعرنا (وأستبعد مؤقتاً الإشارة إلى الرؤى السياسية والاجتماعية والإنسانية فى شعرنا « الشكلىّ » ، لأن استخلاص هذه الرؤى من هذا الشعر أمر صعب ، يحتاج إلى كفاءة وبصيرة وأمانة قد لا تكون متوفرة) ، يظل هناك من المثقفين من يصرّ طيلة هذه السنوات — دون أن تطرف له عين — على الكذب ، بترديد منغومة أن شعرنا متعال على الواقع ، وأنه ليس سوى مشغولات ذهبية فارغة ، وأننا نفرضه بقوة الإرهاب والعلاقات العصبوية !

أليس هذا الإصرار على الكذب — بالتعامى أو التجاهل أو الحجب — هو ما تمارسه السلطات السياسية على التيارات المعارضة ؟

هل نبالغ ، إذن ، إذا قلنا إن مثل هؤلاء المثقفين هم أخطر على حرية الإبداع والمبدعين من السجون والمعتقلات ، وأنهم يشاركون بنصيب وافر فى قهر الحرية وتكبيل الشعر وجرنا إلى الظلام ؟

●



الكتابة والاستئناف ضد ما هو قائم

حنا مينه
سورية

ترتبط الكتابة بالحرية ارتباطا عضوياً . فعندما لا تكون حرية لا تكون كتابة ، لكن الكتابة ، فى جميع العصور ، وفى أشدها قمعاً ، تجد حريتها المنشودة بأشكال كثيرة غير مباشرة ، وتقول قولها عن طريق الرمز ، الأسطورة ، الإسقاط ، التورية ، الإبهام ، أو على لسان الحيوان كما عند عبد الله بن المقفع ، فى تاريخنا الأدبى العربى القديم ، أوفى شكل ملتبس ، كما فعل الحطيئة ، عندما منعه الخليفة عمر بن الخطاب من الهجاء ، فقال هذا البيت من الشعر ، حسبما تسعف الذاكرة :

دع المكارم لا ترحل لبغيتها   واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسى

ولم يستطع بعض نقاد زمانه ، أو بعض شراح شعره ، الوصول إلى قناعة يقينية ، فى ما إذا كان الحطيئة يمدح أو يهجو ، وهكذا وجد هذا الشاعر الهجَّاء ، طلباً للرزق أو ردعاً للمنكرة ، أن يفتح ثغرة فى جدار المنع الخليفى ، ويوصل قوله إلى المعنى به أولاً ، ثم إلى الرواة والرأى العام ثانياً ، دون أن يطاله العقاب . وفى وسعنا أن نجد أمثلة كثيرة مشابهة ، لهذا الاختراق للمنع ، فى تاريخ الآداب العالمية ، وفى أكثر الحقب دموية وبطشاً فى هذا التاريخ .

إن سلطة الكتابة فى تعارض دائم مع سلطة الحكم . هذه تريد إبقاء ما هو قائم ، بكل ظلمه وبشاعته ، والكتابة تسعى إلى إزالة ما هو قائم ، وصولا إلى ما يجب أن يقوم . لهذا فإن دور الكتابة هو الاستئناف دائماً ، وعدم الاستكانة ، عدم الرضى ، عدم الخضوع . والسلطة الحاكمة تتأذى من هذا التمرد عليها ، وهذا التحريك لسكونية استقرارها ، فتلجأ إلى تقييد الحريات ، وأولها حرية الكتابة ، مصدر التحريض ضد الكائن الفاسد ، نشداناً للتغيير وتسريعاً به ، كى يحل ما ينبغى أن يكون محله ، وهو الأفضل ، بل ثمة ما هو أفضل منه

دائماً فى صراع الأنظمة وتعاقبها منذ المشاعية البدائية ، وبفعل التناقضات فى قلب وحدة الأشياء ، التى يؤدى تراكمها إلى تحول نوعى ، فيكون الانفجار الثورى الذى يذهب بالقديم ويأتى بالجديد ، وبعد ذلك يصبح الجديد قديماً ، فيكون النضال فى سبيل جديد آخر . وهكذا تصبح متوالية التجديد متواصلة ، إلى أن تنتفى التناقضات التناحرية ، ويتم الانتقال من نظام اجتماعى إلى آخر انتقالاً متوافقاً والسيرورة التاريخية ، حين تكون السلطة فى المجتمع الاشتراكى على اتساق ، نظرى وعملى ، مع هذه السيرورة . وهذا ما يجرى النقاش حوله فى وقتنا الحاضر ، بعد أن تقوض بناء نمط واحد من الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى سابقاً ، وفُتح باب الحوار لتعرف الأخطاء التى أدت إلى تقوضه ، ومدى مطابقتها أو مفارقتها للنظرية الماركسية اللينينية ، بعيداً عن غوغائية الشامتين ، وتنظيرات الحاقدين من مؤدلجى الرأسمالية ، الذين يتنبأون بانتهاء التاريخ الاشتراكى ، وديمومة التاريخ الرأسمالى ، كى يزرعوا ، ويستنبتوا ، اليأس فى نفوس المناضلين من أجل العدالة الاجتماعية ، حلم البشرية الأكثر ثورية ، ويتوصلوا ، عن طريق المغالطات الفلسفية والعلمية ، إلى إقناعنا بأبدية الرأسمالية ، هذه التى تتفجر ، وستتفجر أكثر ، الأزمات فى حضن نظامها الاقتصادى والسياسى ، وهى إلى زوال ، مهما تطاولت مرحلة مكر التاريخ ، لأنه لو كان فى وسع الرأسمالية أن تحل مشاكل العالم ، لما كان الفكر الاشتراكى ، ولما كانت الثورة الاشتراكية العظمى : ثورة أكتوبر .

تأسيساً على هذا كله ، فإن الأدب المستأنف ، الواعى لدوره الاستئنافى ، لابد له أن يكون على تعارض مع السلطة الحاكمة التى يستأنف ضدها ، ولابد لهذه السلطة أن تقف ، بكل وسائلها القمعية ، ضد هذا الأدب ، وتالياً ضد هذه الكتابة ، فتحجب عنها الحرية . وفى حال كهذه ، وهى حال شبه مستمرة فى المجتمع الطبقى ، ينبغى على الكتابة أن تنتزع حريتها ، وتحققها بوسائل شتى ، مع ملاحظة أن حالة منع الحرية ، وقمع الكتابة ، قد كانت موجودة فى المجتمع الاشتراكى على النمط السوفيتى ، وقد كافح هذا الأدب ضد المنع والقمع كليهما ، وبكل مظاهرهما ، ووسائلهما ، وكان كفاحه أحد العوامل التى أدت إلى الانهيار الكبير ، وفى هذا عبرة لأيما سلطة قامعة ، فى أى بلد مقموع ، لو أن مثل هذه السلطة تفيد من العبر ودروس التاريخ ، وهذا محال ، غالباً .

إن تجارب حياتى بوصفى كاتباً لا تخلو من أذى السلطة ، فى عهد الانتداب الفرنسى ، والعهد الوطنى بعد الاستقلال ، وفترة الوحدة المصرية السورية أيضاً . ففى العهد الفرنسى ، وبسبب مقال نشرته فى (صوت الشعب) اللبنانية ، ضد مظالم المنتدبين الفرنسيين ، ومطاردتهم للوطنيين السوريين العرب ، ضُربتُ من قبل رقيب فى الدرك الفرنسى يدعى « أبو حمدو » حتى قاربت الموت ، ودخلت السجن عدة مرات ، وفى العهد الوطنى ، أعوام ٤٧ - ٤٨ - ١٩٤٩ ، لوحقت وسجنت ، عقاباً على كتاباتى الصحفية ضد الإقطاع عدة مرات أيضاً ، مع التعذيب المعروف فى مثل هذه الأحوال ، وفى فترة الوحدة المصرية - السورية ، أُعتبرتْ رابطة « الكتاب العرب » ، التى كنت من مؤسسيها ، خارجة على القانون ، فُسجن أعضاؤها ، أو تشتتوا فى المنافى ، وبقيت فى المنفى قرابة عشر سنوات ، قضيتها مشرداً بين أوروبا والصين ، والمفارقة أننى بكيت بعد هزيمة يونيو (حزيران) عام ١٩٦٧ ، وكنت فى المجر ، إثر سماعى خطاب عبد الناصر حول هذه الهزيمة وإعلان استقالته من السلطة ، وعدت بعد ذلك مباشرة إلى وطنى سورية ، ليلم بى الحزن والألم الشديدان ، عند إعلان موت عبد الناصر عام ١٩٧٠ ، مدركاً قبل ذلك ، فى سنوات الغربة المريرة ، أنه كان هناك خطأ فى الموقف من الوحدة ، وأننى وسائر الكتاب السوريين والمصريين الذين سجنوا وعذبوا وماتوا وتشردوا دفعوا ثمن هذا الخطأ ، وإن لم يشاركوا كتابة ضد هذه الوحدة ، بل أخذوا بجريرة سواهم .

بعد ذلك لم ألاحق ولم أُسجن ، ولم يُمنع أيٌّ من كتبي أو رواياتي من النشر والتداول ، أو من الدخول إلى سورية حين انتقلت إلى التعاون مع « دار الآداب » اللبنانية قبل ثمانية عشر عاماً ، فأعادت طبع جميع كتبي ورواياتي ، القديمة والجديدة ، والتي بلغ عددها ، حتى الآن ، سبعة كتب في النقد والدراسة ، وعشرين رواية . غير أن وزارة التربية السورية ، تكرمت على فسحبت اثنتين من رواياتي من مكتبات المدارس الإعدادية والثانوية ، هما (الثلج يأتي من النافذة) و (الياطر) ، وتلطفت فحذفت مقتبساً من إحدى رواياتي (الشراع والعاصفة) وقصة قصيرة عن حرب اكتوبر (تشرين) ، عنوانها (الرجل الذي أبطل مفعول القنبلة) من كتاب الأدب العربي للشهادة الثانوية (البكالوريا) دون إبداء الأسباب ، أو لسبب مزاجي احتفالي لا أعرفه ، وكل ذلك حرصاً من هذه الوزارة على ألا يطلع طلابها على كتبي ، لكن النتيجة كانت عكس ما أرادت ، فقد أثبت هؤلاء الطلاب أنهم في مادة المطالعة أكثر تقدماً من وزارتهم الموقرة التي لا تطالع أصلاً ! كما أن الرقابة على الكتب ، في هذا القطر العربي أو ذاك ، تمنع - دون أسباب دائماً ! - بعض كتبي ورواياتي من الدخول والتداول في أراضيها .

لقد قال القاص والمسرحي الكبير المرحوم يوسف إدريس يوماً : «الحرية الموجودة في الوطن العربي كله لا تكفي لكاتب عربي واحد ! » وكان على صواب ، ففي البلدان العربية تقنن حرية الكتابة ، بذرائع مختلفة ، وتقطّر بالقطارة ، وتمنع بعض الكتب ، حتى التراثية منها ، حرصاً على الأخلاق (!) ، ويُواجه الكتاب العرب ، في كل الأجناس الأدبية التي يبدعون فيها ، بمناطق محرمة ، عليهم ألا يقربوها ، وهم لا يقربونها بمنع وزجر من الشرطي الذي في رأس كل منهم ، أي أن الرقابة الخارجية تتحول إلى رقابة داخلية ، ذاتية ، وهي أسوأ أنواع الرقابات ، وأشدها وطأة على الكاتب ، ولم تتخلق دفعة واحدة ، إنما بالتدريج ، فأسلوب التدجين الذاتي هذا مدروس بعناية ، ومقسط تقسيطاً مريحاً ، ويكون على شكل جرعات ، بينها فواصل زمنية ، حتى يسهل بلعها من جهة ، والتأكد من مفعولها وتأثيرها من جهة أخرى .

في المقابل ، هناك الترهيب والترغيب ، وهذا الأخير أكثر خبثاً وأشد مكراً ، وتقوم به صحف ومجلات عربية تصدر داخل الوطن العربي وخارجه ، وكذلك مراكز الأبحاث الأجنبية المشبوهة ، فهي تنشر المادة المكتوبة مهما تكن مضادة لتوجهاتها ، وتدفع مقابلها مكافأة مغرية ، وبالدولار أو القطع النادر ، فإذا بلع الكاتب العربي ، أو الأستاذ الجامعي العربي ، الطعم ، وأدمن على مثل هذه المكافآت النقدية ، يبدأ جذب الخيط ، وتعود شعرة معاوية إلى شغلها في الدهاء المعروف ، بين إرخاء وشد ، إلى أن يتم اصطياد الكاتب بصنارة الرفاه الموقت ، الذي صار إليه هو المحروم من الرعاية والعناية ، والعاجز عن تأمين رزقه عن طريق كتبه ، ما دام أفضل كتاب عربي ، مؤلف أو مترجم ، لا يطبع أكثر من خمسة آلاف نسخة ، تبقى أكثر من عامين حتى تنفد ، رغم أن تعداد السكان العرب يبلغ حالياً المئتي مليون نسمة ، معدل الأمية بينهم يصل إلى ستين بالمئة ، والطبقات الثرية لا تطالع ، لأن للمطالعة جانبين : تربوي وحضاري . وقد سئل الكاتب السوفيتي ايليا إهرنبورج ، عما فعله الكتاب السوفيت خلال ربع قرن من قيام الاتحاد السوفيتي ، فقال : « لقد ربينا جيلاً من القراء » .

مع هذا الترهيب والترغيب ، في أشكالها وألوانها المختلفة ، وعبر مسارب ناعمة وملساء كجلد الأفعى ، هناك ، في الوطن العربي ، كتّاب وأساتذة جامعات كبار ، لم يؤخذوا باللعبة الحرباوية ، واستعصوا على

التدجين والاستيعاب ، وتقبلوا إسفنجة الخل وهم على صلبان حرمانهم وكفاحهم فى سبيل غد أفضل ، لوطنهم وشعبهم . لكن هؤلاء فى القلة ، أما الأكثرية فقد خُربت دوراتها الدموية . ولا تزال المعركة على المثقفين العرب ومن حولهم قائمة ، بغية اقتناصهم ، واستزلامهم ، أو على الأقل تحييدهم ، فإذا لم يمدحوا لا ينتقدون ، وهذا فى ذاته مكسب ، والقانصون راضون به ، أومتحولون عنه إلى العصا والجزرة ، فمن لم تنفع به هذه ، قد تنفع به تلك .

هذه التنويعات الأسلوبية للاحتواء أو القمع ، تدخل موضوع الكتابة والحرية من بابه الخلفى ، فالحرية لا تثمر إبداعاً ، إذا لم تتوفر لها وسائل ممارستها ، وهذه الوسائل مشروطة الآن ، أكثر من السابق ، بسبب من تسلع الكتاب تسلعاً كاملاً مع « اقتصاد السوق » بعد انهيار الاتحاد السوفيتى ودول أوروبا الشرقية سابقاً ، وانعدام الدافع لدى الدولة الرأسمالية والكاتب معاً ، فى اختراق جدار الصوت . الدولة الرأسمالية ، فى حربها الباردة التى كانت ، اندفعت بعد الحرب العالمية الثانية إلى تخفيض حصة رب العمل من القيمة الفائضة ، وترك قسم منها للعامل ، تفادياً للانفجار ، والعمال فى البلدان الرأسمالية الذين ترفهوا بارتفاع حصتهم من هذه القيمة ، تدنى نضالهم النقابى إلى المستوى الأكثر انخفاضاً منذ أواخر القرن التاسع عشر وإلى ثلاثينيات القرن العشرين ، وما دامت الحرب الباردة قد انتهت ، والاتحاد السوفيتى قد انهار ، والطبقة العاملة الغربية بلا سند ، فإن الدولة الرأسمالية ، فى ترتيبات النظام العالمى الجديد ، الأمريكى قيادة ، لم تعد بحاجة ماسة كالسابق إلى ترضية عمالها وترفيههم ، وهكذا تصبح قوة عملهم المعروضة أبخس ثمناً ، وتصبح السلعة ، اقتصادية كانت أو ثقافية ، أبخس ثمناً أيضاً ، ووسائل إنتاجها أو ممارستها ، نسبة إلى الحرية المتوفرة ، أقل « انوجاداً » ، وماذا تنفع الحرية العامل إذا لم يكن هناك عمل ؟ وماذا يفعل الكاتب بحريته إذا كانت سلعته لا تجد من يشتريها ؟ إنه الركود ، مرة أخرى ، يستعلن فى كثرة العرض وقلة الطلب ، وإنه استشراء النهب الرأسمالى للعالم الثالث وبلدانه الفقيرة ، وبينها بلدان انحطت بفقرها إلى درجة الجوع ، لا فى أفريقيا وحدها ، بل فى السودان معها ، وهو دولة عربية .

ينتج من هذا أن حرية الكاتب وحدها لا تكفى . الكاتب صاحب سلعة كتابية ، فإذا لم تتوفر وسائل إنتاجها ، وتالياً تصريفها ، تُنقض هذه الحرية فى حال توفرها ، فكيف الحال إذا لم تكن متوفرة أصلاً ؟ إننا ، من هذه الناحية ، أمام أزمة ، هى انعكاس لأزمة المركز الرأسمالى المتبوع ، على العالم الفقير التابع . إذن لابد للكاتب ، فى الغرب الرأسمالى بدرجة أصغر ، وفى العالم الثالث بدرجة أكبر ، من النضال على جبهتين : جبهة انتزاع الحرية اللازمة للكتابة ، وجبهة تسويق هذه الكتابة ، بعد ان تسلعت كلياً الآن . وفى وضع مأزوم كهذا ، سيجد الكاتب العربى ، والفنان العربى ، فى العقود المقبلة ، نفسه فى مأزق ، يضطر معه إلى مزيد من الإذعان ، وكذلك إلى مزيد من النضال ، لإرساء دعائم مجتمع مدنى ، عقلانى ، علمانى ، ديمقراطى ، تتاح فيه الحريات ، ويُستعاد عصر النهضة التنويرى ، الضرورى لنا بوصفنا عرباً ، يواجهون انحداراً لابد من العمل لإيقافه ، أو تقصير مدته ، انتظاراً للصعود ، ومعه امتلاك القوة ، سلاحاً واقتصاداً وانفراجاً اجتماعياً ، على أساس التعددية السياسية ، واعتماد الحوار لغة فى ارحب مداها ، والحرية سبيلاً فى أعمق مدلولاتها .

قال بابلو نيرودا « أشهد أننى عشت » . وأقول معه : أشهد أننى عشت أيضاً ، وأننى وجدت فى هذا العيش، الجميل والقبيح ، أن الحرية أثمن من الخبز ، وان الإبداع لا يستوى دون حرية ، وأن الوطن لا يكون وطناً بغير

مبدعيه ، فقد هتف جان بول سارتر ، فى ذروة احتدام القتال إبان الثورة الجزائرية ، بين الثائرين الجزائريين والمستعمرين الفرنسيين : « عارنا فى الجزائر ! » . وكان شارل ديجول رئيساً للجمهورية الفرنسية ، فطالبه المتطرفون الفرنسيون باعتقال سارتر ، وأجابهم ديجول بحسم : « وهل أعتقل فرنسا كلها ! ؟ » ، ذلك أن سارتر ، الكاتب والفيلسوف الفرنسى المبدع ، كان فرنسا كلها ، بمثل ما هو نجيب محفوظ مصر كلها اليوم ، وبمثل ما هم الكتاب المبدعون فى الوطن العربى ، هم كل الوطن العربى ، حاضراً ومستقبلاً .

●

● اقرأ
فى متابعات العدد القادم :

قراءة نقدية
لكتاب « قراءة فى التراث النقدى »
نصر حامد أبو زيد

رواية يوسف المحيميد
(مشاة لا ظهيرة لها)
محمد كشيك

المجموعة القصصية
لإدوار الخراط (أمواج الليالى)
السيد فاروق رزق





لا حرية لكاتب ..
فى مجتمع غير حر

خيرى شلبى

مصر

كنت دائما أبدا مضطرا لإخفاء الكتاب حتى لا يتعرض ــ وأتعرض معه ــ لعدوان جسيم . فرغم أن أبى هو الذى لفت نظرى لقراءة كتب الأدب لتحسين أسلوبى فى دروس الإنشاء وللارتفاع بذوقى الأدبى ؛ كما نصحنى بأن أخصص كشكولا أنقل فيه ما أعجبنى من العبارات والفقرات والأفكار وألخص ما قرأت من كتب الأدب ؛ ورغم أن مكتبته الأدبية كانت هى المهد الأول والأساس الذى نمت فى ظله هوايتى لقراءة الأدب . . فإنه ــ أبى ــ هو الذى انقلب علىّ ضد هذه العادة وبات أول من يحارب كل كتاب خارج كتب المنهج الدراسى . فالويل لى كل الويل إذا ضُبط معى كتاب مزوق الغلاف حتى وإن كان مدرسيا ، خاصة إذا كان الكتاب رواية أو مجموعة قصص أو ديوان شعر . عذره فى ذلك أن هذه الكتب هى التى تعطلنى عن المذاكرة ، وتفتح ذهنى على ما يجب ألا أعرفه فى هذه السن المبكرة إذ إن هناك أشياءً إذا ألم بها الإنسان فى صغره ثقلت عليه وأفسدت مزاجه وأصابت توازنه العقلى بالخلل !! . .

فى البداية ، كانت هذه مجرد نصائح يلقيها أبى على كلما لاحظ استغراقى فى قراءة بعض الكتب التى تحويها مكتبته الصغيرة ، والتى تهرأت من كثرة ما قلب فيها وأعارها لصحابه . لكنها ــ النصائح ــ تحولت إلى حرب حقيقية ضد الكتاب الأدبى بوجه عام ، حينما حالفنى سوء الحظ بالرسوب فى امتحان السنة الثانية بمعهد المعلمين العام . كان يوما عصيبا يوم بلغته النتيجة : فى سوْرة الغضب العارمة اندفع يجرى نحو الداخل فظننته يبحث عن سكين يذبحنى بها ، وكم كانت دهشتى عظيمة حين رأيته يفتح الدولاب الغائص فى الحائط ، وينتزع منه أكواما من الكتب الثمينة الحميمة التى اشتراها بحر ماله وأنفق فى الاستمتاع بقراءتها معظم سنى عمره : روايات تاريخ الإسلام لجورجى زيدان ، مسرحيات شوقى ، مجلة أبو للو ، مجلة الرسالة ، ومجلة الهلال ، ومجلة المقتطف ، كتب المنفلوطى بعبراته ونظراته ، عبقريات العقاد ، ألف ليلة وليلة ، السيرة الهلالية وسيرة عنترة وسيرة حمزة

البهلوان ، البيان والتبيين والبخلاء للجاحظ ومقدمة ابن خلدون وأدب الدنيا والدين للمحسن البصرى ، وغيرها من الكتب التى طالما عشقت رائحة ورقها العتيق الضارب إلى الصفرة وحروفها الحادة التقاطيع وبراويز تفصل بين المتن والهامش وطريقة صف الحروف بأشكال هرمية مقلوبة . كوَّم كل ذلك فى حوش الدار وهو يلهث ويتعثر فى قبقابه الخشبى ، ثم ــ بكل بساطة ــ أشعل فيه النار وهو يهذى : « مالى ! حد شريكى ؟ ! أحرق مالى وعمرى والسبب هذا الوغد السافل الذى لم يقدر كفاحى من أجل تعليمه ! ضياع الكتب وإن كانت عزيزة أفضل من ضياع ابن ولو كان بليدا ساقطا ! » .

صحيح أن أبى قد أشعل النار بطريقة فنية بارعة أخمدت اللهب قبل أن يتعدى كتابين أو ثلاثة من الكتب المهترئة . وصحيح أيضا أنه استجاب لمن أبعدوه عن النار ليقوموا بإطفائها ، بل الطريف أنه صرخ فيهم حينما حاولوا إطفاءها بالماء ونصحهم باستخدام التراب ليسهل تنفيض الكتب الناجية . . إلا أن المشهد فى حد ذاته كان مروعا ، وكان كفيلا بوضع المتاريس بينى وبين الكتب الأدبية طوال سنى الدراسة على الأقل ؛ لكننى تعلمت طرائق كثيرة لإخفاء الكتاب الأدبى عن الأعين . العقدة كلها كانت فى غلاف الكتاب ذى التراويق المبتذلة ، فكان لابد من تغليفه وتغليف الكتب كلها بورق الجرائد . على أن سمعة الكتاب الأدبى قد ساءت تماما فى بلدتنا حينما فشل ثلاثة من أبنائها فى الدراسة فشلا ذريعا ، وقد تصادف أن ثلاثتهم كانوا من هواة قراءة القصص والروايات والأشعار وكنت على رأسهم . كنا سببا فى أن الآباء فى بلدتنا قد حرموا على أبنائهم قراءة مثل هذه الكتب ؛ إلا أن هذا التحريم ــ شأن كل تحريم ــ كان أكبر حافز للأبناء على البحث عن مثل هذه الكتب لمعرفة أسرارها ولماذا هى تشغل الطالب عن دروسه ؛ ففى الشهور الطويلة التى مكثتها فى بلدتنا بعد الفشل الدراسى كنت لا أكف عن إعارة واستعارة الكتب الأدبية ؛ بل بفضل هذه الكتب كنت أتعرف كل يوم على أصدقاء جدد سرعان ما أشعر نحوهم بالألفة والحميمية ؛ إذ كنا جميعا نمارس هواية محببة سيئة السمعة .

حقيقة الأمر بالنسبة لى على وجه التحديد كنت قد أصبحت ممن تنطبق عليهم عبارة : « الذين أدركتهم حُرفة الأدب » . وللعلم فإنها بضم الحاء لا بكسرها كما هو شائع . ومعناها أن الأدب يصْرف الإنسان عن كل شىء ما عداه ، فينسى الإنسان أمور حياته لأنه يكون قد انحرف باهتمامه عن المسار العملى الذى يجىء منه الرزق ؛ إلا أن العامة كسروا حرف الحاء فحولوا الأدب إلى حرفة قرينة للبؤس والشقاء فلم يذهبوا بعيدا عن الحقيقة . والحقيقة أنى كنت قد وقعت أسيرا لسحر الكتابة الأدبية ، فكتبت قصة حب تنتهى بمأساة ، حافلة بلاسيما وبيدأن وذات الخد الأسيل وأرخى الليل سدوله . . إلخ ، وحافلة أيضا بكل ما انتقيته من الجمل والعبارات الكبيرة التى دونتها من قبل فى الكشكول الأثير الذى أوصى به أبى ذات يوم فكان بمثابة العقد الرسمى الذى تم إبرامه بينى وبين الأدب ولم أعد أملك الحق فى فسخه . ثم إننى بكل جرأة حسدنى عليها الكثيرون من زملاء المعهد الدراسى قررت طبع هذه القصة فى كتاب ؛ تفتقت حيلتى عن فكرة طيبة ؛ طبعت مجموعة إيصالات باسم القصة وباسمى صرت أوزعها مقابل ستة قروش للإيصال ؛ وحينما قدمت دفتر الإيصالات للأستاذ محمد محمود الحوفى مدرس اللغة العربية أعجبته فكرة بيع الكتاب قبل طبعه فانتزع لنفسه إيصالا ونفحنى جنيها كاملا على سبيل التشجيع ؛ وهكذا فعل جميع أساتذتى فى المعهد فاقتدى بهم الزملاء . بهذا جمعت المبلغ المطلوب للمطبعة فى ظرف شهر واحد . ويوم استلامى لقصة (المأساة الخالدة) وتوزيعها فى فناء المعهد على كل من يقدم إيصالا ، كان يوما عظيما بحق ، لا يدانيه فى عمق الفرحة إلا رؤية اسمى مطبوعا بالمطبعة على غلاف كتاب . لكن هذه الفرحة أصيبت بالتسمم المفاجىء لأننى فى العام نفسه فصلت من المعهد الدراسى فاختتمت الفرحة بالعار والفضيحة وبدأت فى حياتى مرحلة من الذل والمهانة كانت كلما عمقت حركت فى صدرى دوافع

الكتابة ، فصرت أكتب هذيانا أدبيا مبهما غامضا لا هو بالشعر ولا بالقصة ولا بالمقالة ، وإن تمثلت فيه كل هذه الأجناس الأدبية .

على أن عملية إخفاء الكتاب الأدبى بدسه فى غلاف تنكرى كان أسهل من عملية إخفاء الصفحات التى أكتبها ، خاصة أن كل أوراقى وأشيائى الخاصة أصبحت مستباحة ، حيث كان أبى مغرما بالبحث فيها عن خطابات غرامية أو أية وثائق تفسر له سر فشلى الدراسى رغم ما اشتهرت به من نبوغ . جربت الكتابة فى كراسة مدرسية قديمة يمكن إخفاؤها بين مثيلاتها المهملة . ولكن إحساسى بأنى أمارس فى الخفاء شيئا محرما كان يكبلنى ويقبض على قلبى فيتوقف رأسى عن العمل ويتشنج القلم بين أصابعى المرتعشة . إن المحنة تفعمنى بمشاعر كثيرة متضاربة أريد أن أعبر عنها . فى ذهنى شخص مجهول لكنه ماثل ويتعين على أن أشكو له عمق محنتى ، أن أوضح له حقيقة الأمر ، كيف أن مسألة فشلى الدراسى أكبر وأعمق من أن تتسبب فيها قراءة كتب أدبية ؛ إنما الأسباب كثيرة جدا ؛ ولكى أوضحها على حقيقتها لابد من ذكر أبى وأمى وإخوتى وأساتذتى وجيرانى وزملائى وثورة يوليو والحكومة والناس أجمعين ؛ ثمة نواقص لا حصر لها فى كل هؤلاء انعكست على وضعى ونفسيتى . . إلا أن الوجه المجهول الماثل أمامى بملامح مظلمة يبدو قاسيا ملولا وغير مستعد للاستماع لشكواى ، بل إنه رافض لها منذ البداية وليس مستعدا لتصديق عبارة واحدة مما سأذكره . أشعر أنى أريد أن ألعنه هو الآخر وأصرخ فى وجهه مصرحا بأنه يكتم أنفاسى ، يخنقنى ، ولكن ، أنّى لى أن أفعل ذلك وكيف ؟ ! . .

حينئذ اكتشفت أن الشعر ليس فى حاجة إلى تدوين على الورق إلا ريثما ينتهى نظمه . وهكذا رحت أنظم مقطوعات شعرية ، بعضها بالفصحى وبعضها بالعامية أعبر فيها عن ضيقى بالحياة فى هذا المجتمع الظالم الغشوم ، وثورتى على كل آلياته ومعتقداته ، على فقره وجهله وتخلفه ، على طيبته وبلاهته ؛ وكنت مفتونا بأبى القاسم الشابى فى الفصحى وبيرم التونسى فى العامية ؛ فجاءت مقطوعاتى إما متفجرات خطابية زاعقة أو نفثات يأس ساخرة هازلة ممرورة . ما تكاد المقطوعة تنتهى حتى تكون قد سجلت فى رأسى فأمزق أوراقها إربا .

العجيب أن لعنة الكتاب صاحبتنى فى كل مكان ذهبت إليه أبحث فيه عن عمل ؛ إذ ما يكاد صاحب العمل يرى الكتاب فى يدى أو بارزاً فى جيبى حتى ينظر لى فى كثير من عدم الثقة فى أن أكون شخصا عمليا . بعضهم كان يعتذر بلباقة ، بعضهم كان يقبل إلحاقى بعمل لديه « بشرط أن أخلى بالى من عملى » . الوحيد الذى أبدى إعجابه بكونى من هواة القراءة كان هو الأستاذ « وهيب » بمركز قلين حينما قدمنى له أبى لكى أعمل كاتبا فى مكتبه ؛ ذلك أن الأستاذ وهيب هو الآخر من هواة القراءة . فى أول يوم دخلت مكتبه فوجئت بأدراج المكتب مكتظة بأعداد كبيرة من سلسلة الكتاب الذهبى . وحينما قامت الألفة بينى وبينه أخبرته أننى من هواة الكتابة الأدبية ، كان لحظتها يقلب فى عدد من مجلة « الرسالة الجديدة » التى كانت تصدر عن دار التحرير للطبع والنشر ويرأس تحريرها يوسف السباعى وتلقى رواجا منقطع النظير لم تحظ به مجلة أدبية فى سنوات الثورة . . فإذا بالأستاذ يرفع رأسه عن الصفحات وقد اصطبغ وجهه بلون الدم وتضاربت فوقه معانٍ من الدهشة والفرح والاستنكار ، ثم فتح درجا مغلقا وسحب منه كراسة أنيقة رماها أمامى قائلاً بنبرة ساخرة : « اقرأ هذه الكراسة » . رفعت غلافها فوقع بصرى على عنوان مكتوب بخط أنيق كبير : (الباحث عن عقل) قصة بقلم وهيب نصيف المحامى . عكفت على القصة فقرأتها فى ليلة كاملة ، سحرنى أسلوبها الرشيق العميق والنكهة الرومانسية الطازجة ، إذ تحكى قصة محام شاب كان يعشق الأدب ويود الالتحاق بكلية الآداب ليدرس الأدب

تمهيدا للاشتغال به فى قابل الأيام ، لكنه لقى معارضة شديدة من أهله الذين استنكروا هذه الخيبة ، وتحت ضغط من أبيه الكهل اضطر إلى دخول كلية الحقوق ليحقق رغبة أبيه فى أن يكون محاميا ؛ وكان فى ظنه أنه يستطيع الجمع بين المحاماة والأدب ، إلا أنه منذ اشتغل بالمحاماة لم يعد يجد وقتا لقراءة الأدب أو كتابته ، كما أن البيئة المحيطة به لم تساعده على تنمية هوايته ؛ وقد راح يراسل المجلات الأدبية والصفحات الثقافية أملا فى نشر بعض ما يكتبه لكن البريد كان يخيِّب ظنه فى كل مرة ؛ إلى أن تلقى خطابا من أحد كبار الكتاب الصحفيين يبلغه فيه بكل رقة أن الاشتغال بالأدب يقتضى التواجد باستمرار فى القاهرة ، أما أن يبقى الكاتب فى الأقاليم ويطمع فى النشر والشهرة فهذا مستحيل ؛ وهكذا راح الكاتب الناشىء يحاول التوفيق بين هوايته وعمله وبيئته فلم يوفق بأى درجة ؛ فى الوقت نفسه كان من المستحيل أن ينسى هوايته أو أن يغامر بترك مكتبه الوليد والرحيل إلى القاهرة فأصبح على مشارف الجنون .

لم تكن القصة تقل عن مستوى ما ينشر ، لكن الأستاذ قابل إعجابى هذا بفتور شديد ، ثم عاجلنى بالضربة القاضية حينما أخبرنى أنه سافر بالفعل إلى القاهرة محاولا الالتحاق بعمل صحفى ، وبواسطة أحد أقاربه المرموقين تمكن من الالتحاق بإحدى الجرائد لكنه لم يطق البقاء فيها بضعة أشهر نظرا لسيطرة أخلاق العبيد وفنون الزيف والنصب والاحتيال بصورة أفقدته الاحترام للكلمة المطبوعة ، ففقد حماسه للقراءة والكتابة وقرر الانتباه لعمله قبل أن يروح ضحية للأوهام . كانت المرارة واضحة فى نبرات صوته وهو ينصحنى بأن أكون واقعيا فى طموحاتى وأحلامى ، أى ــ بكل بساطة ــ أنسى هواية الأدب هذه لأنها تورد الإنسان موارد التهلكة فى مجتمع لا يعترف بالحريات .

قصة الأستاذ وهيب لم تكن وحدها المؤثرة فى زمن الصبا فى محيط بلدتى فى شمال الدلتا ؛ إنما هناك قصة أخرى بطلها صديق الصبا « إسحاق إبراهيم قلادة » ابن قريتى الذى كان طالبا فى السنة الرابعة الثانوية ، التى كانت تمنح شهادة فى ذلك الزمان اسمها الثقافة .

كان إسحاق نابغة فى الأدب يكتب القصة القصيرة والطويلة ، يرسمها زميل له فى السنة الدراسية نفسها فى مدرسة طنطا الثانوية اسمه « أحمد إبراهيم حجازى » ــ رسام الكاريكاتير الكبير المعروف حاليا باسم حجازى ــ وكلاهما كان يحلم بالوصول إلى القاهرة لاحتراف الفن ، وكلاهما كان جديرا بهذا الحلم . وكنت طالبا بالسنة الأولى بمعهد المعلمين العام حين أعارنى إسحاق قصته الطويلة (عودة سجين) مخطوطة فى نوتة صغيرة ، وقد رسم حجازى كل شخوصها بالقلم الفحم على صفحتين متقابلتين . أذهلتنى القصة مبنى ومعنى وأسلوبا ورسما ؛ ولم أكن قد اكتشفت يوسف إدريس ولا مدرسته القصصية بعد وإن كنت تعرفت على جذورها الأصلية فى بعض قصص قرأتها ليحيى حقى فى سلسلة « اقرأ » فى مكتبة أبى . كانت قصة (عودة سجين) شيئا جديدا بحق ، لدرجة أننى بعد أن تعرفت على أساطين المدرسة القصصية الجديدة خيل لى أنهم يقلدون إسحاق تقليدا ساذجا . كنت أتوقع أن يصبح إسحاق بعد شهور قليلة أحد كبار الكتاب فى مصر . ولقد تأكد هذا التوقع حينما صحونا ذات يوم على ما يشبه المحزنة فى بيت جارنا العزيز إبراهيم قلادة ، فلما بحثنا عن السبب علمنا أن إسحاق قد اصطحب صديقه حجازى وانطلقا إلى القاهرة لاقتحام الحياة الأدبية وفرض فنهما . وعبثا حاول المستنيرون من أهل بلدتنا إقناع عم إبراهيم بأن مستقبلا عظيما ينتظر ابنه إسحاق ، فقد كان يرحمه الله مقتنعا بأن مستقبل ابنه لن يكون إلا فى استكمال الدراسة حتى نهاية الشوط كما فعل إخوته . إلا أننا فوجئنا بعودة إسحاق

إلى القرية بعد بضعة أشهر ، نزولا على رغبة أبيه المتشددة ؛ وقد علمت منه أن رسوم صديقه حجازى قد لاقت قبولا حسنا وأنها رشحته للالتحاق بمجلة تحت التأسيس اسمها (صباح الخير) . يومذاك مشينا على شاطىء المصرف نمارس هواية الحديث فى الأدب ، حيث علمت من إسحاق أن عملية نشر القصص فى صحف القاهرة مسألة فى غاية الصعوبة ، خاصة إذا كانت قصصا تتميز بالجدة والابتكار فى الشكل والأسلوب ، وإن فرض ذوق أدبى جديد مختلف عن الذوق السائد المسيطر مسألة لا يستطيعها إلا مناضل متفرغ ذو علاقات قوية ودخل مادى من جهة أخرى ينفق منه على حياته وكتابته !! . . ترى هل اقتنع إسحاق بهذه المقولة اقتناعا جازما باترا فقطع

الأمل نهائيا فى اختبار صحتها ؟ يبدو هذا ، فلقدا اختفى إسحاق اختفاء تاما من عالم الكتابة ؛ ومرت سنوات طويلة قبل أن يبلغنى أنه التحق بوظيفة فى أحد مصانع الغزل والنسيج بالمحلة الكبرى . ولسوف تظل قصة تطليقه للكتابة لغزا محيرا ؛ فإنى مقتنع بموهبته الكبيرة لكنى غير مقتنع بأن يتنازل الإنسان عن طموحه وحلمه لدى أول صدام له مع صخرة الواقع الأليم . على أن الاحتمال الذى أرجحه هو أن إسحاق امتثل لرغبة « العائلة » بأن يشوف شغله وينقذ مستقبله من الضياع قبل أن تجرفه حرفة الأدب التى أدركته مبكرا وأيأسته مبكرا .

سؤال أكبر ما برح يلح على باستمرار كلما تذكرت صديقا من أصدقاء صباى الموهوبين فى كتابة القصة ، ولكنهم اعتزلوا فى أول الشوط ، مثل إسحاق إبراهيم قلادة وعباس محمد عباس وبكر رشوان وغيرهم . السؤال هو : ما سر هذه المفارقة الواضحة الفادحة فى تركيبة المجتمع المصرى ؟ بمعنى أنه مجتمع يقدر الفن والفن القصصى على وجه التحديد ولكنه فى الوقت نفسه يحبط أبناءه الموهوبين فيه ، يعجزهم عن الاستمرار بل يقاومهم أحيانا بهدف القضاء على مواهبهم لدرجة أن الأب ينهى ابنه عن شغل نفسه بمثل هذه الترهات ؟ !

ربما كان من المفيد إيراد شهادة واحد من مؤسسى فن الرواية العربية فى مصر هو الأستاذ « عادل كامل » المحامى ، الذى ألف روايتين فى أوائل الأربعينيات هما (مليم الأكبر) و (ملك من شعاع) ، إضافة إلى مسرحية (ويك عنتر) فكان أكبر ند منافس لنجيب محفوظ ، حقق مستوى فنيا لا يزال حتى الآن عاليا ، لكنه فاجأ الجميع باعتزال الكتابة الأدبية نهائيا . وأذكر أننى ذهبت إليه فى أواسط الستينيات لأجرى معه تحقيقا صحفيا حول هذا الموقف الغامض ؛ فرفض النشر ووافق على أن يحدثنى حديثا شخصيا ؛ قال لى : افرض أنك طبيب بارع تطوع بالذهاب إلى مريض كى يعالجه فإذا بالمريض نفسه غير مرحب بالعلاج أصلا وغير راغب فى اتباع نصائحك !! فماذا يكون موقفك ؟ ! بعبارة أخرى : أنت محام كبير وأمامك متهم برىء اجتمعت عليه الأدلة الملفقة لتلف حبل المشنقة حول عنقه فتطوعت أنت بالدفاع عنه لكنه لا يريد أن يساعدك أو يستمع إليك أو حتى يصدقك فماذا يكون موقفك ؟ ! قلت : ماذا تعنى بالضبط ؟ قال : هذا موقفى بالضبط : الجمهور المصرى القارىء لا يتمتع بأية حرية تجعل موقفه من القراءة إيجابيا لا حرية التفكير ولا حرية التعبير ولا حرية الاعتقاد ! كما أنه مكبل بعشرات القيود تجعله مجرد قارىء سلبى يبحث عن التسلية الفارغة ! ومن يريد الاستمرار فى كتابة الأدب لابد أن يكون قديسا وشهيدا ولست بهذا الرجل ! إن الزهور لاتنبت فى الصحراء ! والمجتمع المصرى على التخلف سوف يحكم بالموت على كل عقلية نيِّرة !!

بعد مضى هذه السنوات الطويلة ، إذا تأملنا الواقع المصرى الراهن وجدنا أنه رغم ازدياد عدد المتعلمين فى البلاد ممن تدلقهم الجامعات فى نهر الحياة كل عام ؛ فإن الأدب لا يلقى رواجا ، وأكبر كاتب فى البلاد لا يزيد

عدد النسخ الموزعة من أى عمل له عن بضعة آلاف ، الأمر الذى لم يمكن أديباً مصريا عالميا كبيرا كنجيب محفوظ من أن يتعيش من ربع كتبه كما يحدث لأصغر كاتب فى أوربا . ولولا الصحافة بالنسبة لتوفيق الحكيم وبيرم التونسى وفؤاد حداد وصلاح جاهين ويوسف إدريس وسعد مكاوى والخميسى وكامل الشناوى ؛ والجامعة بالنسبة لطه حسين وزكى نجيب محمود ، والوظيفة الحكومية بالنسبة ليحيى حقى ونجيب محفوظ ، لماتوا جميعا من الجوع . وحتى العقاد بوصفه كاتباً سياسياً وإسلامياً واسع الجمهور لا نستطيع الزعم بأنه كان يعيش من ريع كتبه ؛ لأن الدخل الرئيس الذى اعتمد عليه فى حياته كان يأتيه من العمل فى الصحف . ولم يحقق الأدب وحده « نجومية » لأى كاتب على الإطلاق ، إنما حققتها لهم الصحافة .

*

ذلك ، فى الواقع ، ما أسميه القمع المجتمعى ، بمعنى أنه يصادر طموحات الأدباء ، يقف ــ بقوانينه وتقاليده وموروثاته ــ حائلا دون انطلاق مواهبهم ، وقلما يفلت من هذا الحصار أحد ، إلا أن يكون صاحب ظرف خاص يساعده على النفاذ والنمو .

على أن التأمل فى تركيبة المجتمع المصرى قد يعطينا الجواب عن السؤال السابق . فمن يفهم تركيبة هذا المجتمع بتراثه الشفاهى والمدون على السواء ، يدرك إلى أى حد هو مجتمع ولوع بفن الحكى وتأليف القصص والملاحم ؛ ولهذا دخل إليه القرآن الكريم من هذه الزاوية مستخدما الأسلوب المحبب لدى هؤلاء العباد . وكانت السير الشعبية كالهلالية وعنترة والزير سالم والملك سيف وحمزة البهلوان والظاهر بيبرس وذات الهمة ، إضافة إلى كتاب « ألف ليلة وليلة » ، هى المصدر الوحيد للتثقيف والتسلية والإعلام فى جميع القرى المصرية . ومن حسن حظى أن تربيت على هذا الأعمال فى وقت مبكر جدا ، فزهوت بها بوصفها فناً مصرياً يداعب غرورى الوطنى فى ذاك الزمان ؛ إذْ من الملاحظات البديهية أن كتاب « ألف ليلة وليلة » وكل هذه السير الشعبية هى جميعا ؛ إن لم تكن تأليفا مصريا خالصا فإنها على الأقل نضجت فى العقلية المصرية ووصلت إلى أشكالها النهائية فى المطابع المصرية . ليس ذلك من قبيل التخمين أو التعصب القطرى إنما هو واقع ملموس لكل ذى ذوق ؛ حيث لا يخطىء الحس نبرة اللسان المصرى المتحضر الزرب واللهجة المصرية المشرقة السلسة والخيال المصرى الخصيب والنكتة المصرية اللماحة .

فما سر هذا الفصام الحاد بين الواقع والتاريخ ؟ أقول إن طريقة التعليم على النسق الأوروبى الغربى هى التى فصلت بين الأجيال وبين تراثها ، خربت وجدانها الإنسانى الطيب ، عطلته عن الإرسال والاستقبال الخلاقين إذ أوقعته فى بلبلة رهيبة ، حتى بات المتعلمون ينظرون إلى التراث العربى الوجدانى نظرة ازدراء واستعلاء وصمته بالتخلف . على أن مصدر البلوى كلها يكمن فى الطبقة المتوسطة المصرية فى جناحيها التجارى والصناعى ، التى تحاول باستمرار تقليد التيارات الوافدة و« التشعلق » بأذيال البدع والموضات والضلالات الغازية ؛ وإنك لا تجد بين أبناء الأسر المتحضرة بالفعل من هو أحرص من أبناء هذا الجناح من الطبقة المتوسطة المصرية على ارتداء أربطة العنق والبزات المفرطة الأناقة ، والرطانات ، واستخدام الأجهزة والجرى وراء اللهو الفارغ ، وتشجيع أحط أنواع الفنون التى تسرى عنهم وتتفق مع عقولهم الفارغة ــ عادة ــ من المحتوى الثقافى والقومى بوجه خاص . . فى حين كان أبناء الطبقة المتوسطة الزراعية هم الدرع الواقى باستمرار من جنود فى الجيش إلى جنود فى كل الميادين ؛ هم الذين حفظوا لمصر كيانها الدينى والثقافى والفنى والسياسى ؛ يكفى أن تسعا وتسعين فى المائة

من رجالات السياسة والقيادة والأدب والفن والثورة فى مصر فى القرنين الأخيرين على الأقل هم من أبناء الطبقة المتوسطة الزراعية .

على أنه من أطرف المفارقات المريرة أن أبناء هذه الطبقة تلقوا أعنف ضربة فى حياتهم من ثورة يوليو ؛ وذلك بتفتيت الملكية الزراعية ، وقتل كبريائهم تحت أقدام طوائف انتهازية قـادمة من طبقـات تحتية تملقـوا الثورة وتسلقوها إلى مناصب حيوية ومنافذ ثقافية ملأوها بجهالاتهم فسطحوا كل القضايا والمسائل الجوهرية ، حجبوا المنافذ والمنابر عن كل ذى رأى مخلص جاد ؛ سادت الحياة روح انتهازية مدمرة قتلت كل النوايا الطيبة عند أصحابها ، أصبحت الثقافة وظيفة والفن حرفة الأدعياء والمتسلقين بينها المخلصون الشرفاء الأصلاء تطحنهم صخور الرقابة والمنع والتجاهل وربما النفى بل والتصفية الجسدية ؛ باتت الصفحات والمطابع ملكا للحكومة تمنحها لمن تشاء وتنزع ملكها ممن تشاء ، مما ساعد على اضمحلال جانب كبير جدا من الضمير الأدبى ، وتمييع معانى الوطنية والقومية وحقوق الانتهاء وواجباته ؛ تحول المجتمع المصرى إلى طوائف من السكان تترصد بعضها بالدس والكيد ؛ صارت الثروة القومية ملكا مباحا للبيروقراطية الإدارية تعمل فيه بالنهب والتخريب .

مثل هذا المجتمع ـــ بالقطع ـــ لا يصنع كاتبا حراً أبداً . ولهذا فإن نتاج معظم الكتاب الكبار الموهوبين والشعراء المجيدين كان أقرب إلى المناورات والأحاجى والألغاز والرموز ، والتخاطب بشفره تاريخية ، واللف والدوران حول المعانى والأفكار والدلالات . ولم تعرف الحياة الفنية آنذاك كتابة حرة بالمعنى الحقيقى سوى أشعار أحمد فؤ اد نجم التى غناها من ألحانه الشيخ إمام عيسى . وأقصد بمعنى الحرية هنا أن الشاعر لم يلتفت إلى مستقبله أو مصلحته الشخصية ولم يخضع لأى تسلط أو ابتزاز فقال رأيه بكل حرية ووضوح للجماهير الشعبية العريضة . فلما كان العصر الساداتى تم ضرب الثقافة فى مقتل ، وتحريض الصبيان على الأساتذة لخدش هيبتهم ، وعلى رموز المجتمع لتفريغها من الدلالات . هذا من ناحية ؛ ومن ناحية أخرى فإن عصر الانفتاح الاقتصادى المزعوم قد فرض قوانينه وحتمياته على المجتمع المصرى ، فسادت قيم المكاسب السريعة والحلم بالثراء ، وانهارت قيمة العمل وقيمة الوطن وقيمة الإنسان ، وبزغت فى الأفق دويلات تريد أن تسحب الأرض من تحت أقدام مصر تأخذ منها حق قيادة الأمة العربية . وفى سبيل تحقيق هذا الوهم المستحيل أهدرت أموال باهظة فى إنشاء صحف ودوريات واستئجار كتاب للعمل فى خدمة هذا الغرض بشكل أو بآخر ؛ صنعت هذه الصحف أشباه كتاب من المصريين شاركوا فى زعزعة استقرار المجتمع المصرى وتشويه رموزه والافتئات على شعبه ورجالاته وتاريخه ، وفى التكريس لبعض النظم العربية المناوئة ولبعض الزعماء الطموحين . هنا ساحت الفروق وشمل الفساد جناحى الطبقة المتوسطة المصرية فتنازلت عن زعاماتها الاجتماعية والسياسية القديمة وانصرفت لتحقيق قامات اقتصادية فوثبت لقيادة المجتمع الجديد طوائف من البلطجية والحرفيين من الأميين أوصلت المجتمع المصرى إلى ما هو عليه الآن من التدنى والتفكك والتسيب والانهيارات الأخلاقية البشعة .

وقد صاحب ذلك نشوء الصحافة النفطية التى ملأت الأسواق بغزارة بالورق المصقول والصور الملونة . وهى كلها لا تعمل لخدمة هدف قومى كبير ، أو قضية عربية عادلة ، أو حتى لغرض تنويرى تنموى ، بل هى كلها ـــ مدعومة أو مأجورة ـــ تعمل لخدمة أهداف متضاربة متناقضة ، بعضها يعيش على ابتـزاز الزعـامات الطالعة الطموحة ، بعضها للتكريس لأنظمة معينة ، بعضها للتشويش على أنظمة أخرى . وهنـاك صحف نفطية كثيرة كل مبرر وجودها أنها مجرد ستار تقوم خلفه مشروعات تجارية استثمارية رهيبة ، من تجارة السياحة

والفنادق إلى تجارة الأسلحة إلى تجارة الرقيق الأبيض إلى تجارة المعلومات التجسسية إلى تجارة الأعمال الإرهابية . ولو قامت أجهزة الإحصاء بدراسة الموقف المالى لكل جريدة أو مجلة من هذه الصحف الغزيرة المنهالة علينا من أوروبا وقبرص وبعض العواصم العربية لوجدت بحسبة بسيطة أن دخلها من الإعلان والتوزيع لا يمكن أن يحقق لها استمرارا ، فكيف هى مستمرة على هذه الدرجة من الفخامة والترف ؟ لا يملك الإجابة الصحيحة عن هذا السؤال إلا أجهزة المخابرات الدولية ، وأصحاب هذه الصحف . لم يكن عجيبا إذن أن هذه الصحف تختار مراسليها ومدراء مكاتبها فى العواصم العربية ـ ومصر بوجه خاص ـ من الشبان حديثى التخرج ، وربما من نوعية معينة من الشبان المتطلعين الطموحين ، لكى يسهل تدجينهم وغسل أمخاخهم وضمان توجيههم إلى الدور المطلوب . وقد نجحت هذه الصحف بأموالها وتخطيطها الجهنمى ـ فى ظل ظروف قمعية قحطية قاحلة على مستوى الأقطار العربية غير النفطية ـ أن تستقطب أعداداً هائلة من الكتاب وأشباه الكتاب لنشر كتابات لا حصر لها . ورغم أن الكثيرين من الكتاب الجادين رحبوا بالتعامل مع هذه الصحف بحثا عن حرية التعبير من ناحية وإنقاذا لسفائن حياتهم من ناحية أخرى ، فإن أحدا منهم لا يستطيع الزعم بأنه كان حراً حقا فى قول ما يريد على النحو الفعال .

طبعا هناك استثناءات بين الصحف والكتاب والمدراء والمراسلين ، فالصورة ليست قاتمة تماما ؛ لكن المخطط الجهنمى واضح للعيان مع ذلك وفى غير حاجة إلى ذكاء كشفى : قتل حرية الكاتب العربى ، تحييد الكتاب الشرفاء ذوى الضمائر الحية إن استحال شراؤهم بالأموال والألقاب والحفاوات .

لعلنا جميعا نذكر المواصفات التى يجب أن تتوفر فى العمل الأدبى لكى يحظى بالنشر فى هذه الصحيفة أو تلك ؛ وفى العمل الدرامى لكى يعرض على هذه الشاشة أو تلك ، فى هذه المحطة أو تلك . أول المحظورات أن يكون العمل الفنى مصرى الملامح أو الموضوع ، أو أن يعرض مشكلة مصرية خاصة إلا أن تكون خادمة لغرض سياسى ينال من سمعة مصر أو الحاكم المصرى أو التاريخ المصرى القديم . ومن المعروف أن الهجوم على الحاكم المصرى فى صحف خارجية ، والهجوم على مصر نفسها ، لا يفصل بينهما سوى شعرة دقيقة واهية سرعان ما تنقطع مع ارتفاع الأصوات واشتداد الصخب ، وأمام هذه المحظورات العجيبة نشأت طبقة من الكتبة المدربين على تقديم المعلبات الثقافية والأدبية والفنية التى انتهى عمرها الافتراضى فأصابت العقلية العربية بالتسمم . هى ثقافة اللازمان واللامكان واللاقوم ؛ أعمال أدبية وفنية ملساء مشذبة لا تجرح لا تخدش لاتهز قلبا ، مخصية ، أنتجها أشباه كتاب وأشباه فنانين لا شروط لهم لا قضية لا ضمير ؛ استعيض بهم عن أصحاب القيمة من ذوى المواقف الوطنية الصادقة ، الذين أمات القهر رموزهم ، وعكف الآخرون على كبريائهم المهيض المستهدف يحاولون فى عزلتهم استنبات بذرة الضمير حتى لا تنقرض تماما .

يلوح لى أننى واحد من هؤلاء ؛ إذ وجدتنى فجأة منفيا من كل هذه الصحف والتجمعات الشللية وقوافل التراحيل المسافرة فى إعارات أو فى مهرجانات سنوية صاخبة حافلة بالثريد ومصروف اليد والنغنغة باسم الشعر تارة والمسرح تارة أخرى والسينما تارة ثالثة والفولكلور تارة رابعة وخامسة وعاشرة . لم يحدث أن تلقيت دعوة لواحد من هذه المهرجانات ، وهو أمر عانيت فى البداية كثيرا فى محاولة فهمه وفهم المقاييس التى يتم بموجبها اختيار المدعوين ؛ فإن كان المرء يدعى لاتساع شهرته فإن ثلاثة أرباع المدعوين من ذوى الأسماء المجهولة تماما ؛ وإن كان المرء يدعى لأنه أكثر قيمة فإن بين المدعوين من لاقيمة لهم على الإطلاق بل ليس لهم أى تجربة يمكن

الحكم عليها ؛ وإن كان المرء يدعى لأنه من أصحاب المساحات الصحفية لغرض دعائى فإن معظم المدعوين ليس لهم علاقة بالصحف أصلا !! . .

لشدة غبائى ــ ربما ــ لم أفهم إلا مؤخرا أن الهدف ــ كما قد صار واضحا خلال أزمة الخليج ــ هو خلق ميليشيات ثقافية موالية لهذه الأنظمة ؛ فلقد كشفت أزمة الخليج ــ ضمن ما كشفت ــ أن الأنظمة العربية تعمل على ادخار أسباب الفرقة وتنميتها استعداداً لصدامات حتمية قادمة ، أكثر مما تعمل على تنمية الروابط القومية وإزالة التناقضات بين أبناء الأمة الواحدة ذات الثقافة الواحدة .

فى ظل هذا المناخ العام ، المضاد لحرية الكاتب بل المتصادم معها بالفعل ؛ وإذ وجدتنى منفيا من كل التجمعات الشللية والتنظيمات العلنية أو السرية ومن المهرجانات والمؤتمرات المفبركة ومن الصحف النفطية ودور النشر العراقية واللبنانية التى نشرت لكل من هب ودب ؛ وحيث لاخبرة لى بالعمل السياسى تتيح لى المتاجرة بالشعارات والمواقف واللعب على التناقضات القائمة بين الأنظمة العربية ؛ وحيث لا قدرة لى على أن أكون بهلوانا مدهشا قادرا على كتابة الأدب الأملس الذى لا يغضب أى حاكم أو يثير حفيظة أى ممول . . حينذاك

وجدت أنه لابد من العزلة التامة حماية للبقية الباقية من نفسى التى ألهبتها جروح الإحباط ولدغات المرتزقين المدافعين عن مواقعهم ونهش الكلاب التى تتوهم لمرآك أنك قادم لتأخذ قطعة العظم من أفواهها فتنقض عليك بمخالبها ؛ نفسى التى أمضتها الجهالات والضلالات المزدهرة ، وروعتها الخرائب المتخفية مؤقتا وراء حدائق الورد الصناعى المتقن الصنع ، وأرهبتها القنابل الموقوتة المختبئة تحت أنقاض الأبنية الحميمة التى انهارت فى عصر الانفتاح المزعوم . .

وهكذا اخترت لنفسى أعجب وأعظم منفى اختيارى ؛ اخترت أن أعيش بين الأموات ، فأولئك هم المطهرون حقا ، لا يفرضون على صحبتك شروطا ، لا يتبرمون بك ، لا يبتزونك ، لايقدمون لك الإرهاب فى مقابل الإغراء من أجل الصمت والتدليس . استأجرت مدفنا كان ملكا لأسرة عريقة انقرضت . فى الغرفة المجاورة لغرفة الدفن ، المعدة فى الأصل لاستقبال الزوار ، نصبت منصة للكتابة ، نقلت إليها الحميم من كتبى وأوراقى ؛ قررت أن أمارس الحرية المطلقة فى كتابة ما أريد على النحو الذى أريد بصرف النظر عن إمكانية نشره ، ينشر أو لا ينشر فليست هذه قضيتى بل إننى أكتبه لكى لا ينشر ، ولهذا طارت قطعة الفلين من عنق زجاجة الشعور فاندلقت كل المشاعر الحبيسة تتنفس وتنمو وتتحول إلى حضور واقع لا مرية فيه ولا هوان . ولشدة يقينى من عدم إمكانية نشر ما أكتب فإننى ــ صدق أو لا تصدق ــ لم أصدق حتى الآن أنه نشر بالفعل ؛ ولهذا لم أمارس الفرح مطلقا بصدور أى عمل لى ، خاصة أن صدوره غير مصحوب بمكافآت مادية أو زفة إعلامية دعائية ، فسرعان ما أنسى العمل تماما ولا أتذكر إلا أننى لم أمارس بعد حريتى الواجبة فى الكتابة الإبداعية . ذلك أننى فى الأصل صاحب تجربة حياتية مريرة وحميمة ، غنية وحافلة ؛ من فرط حبى لها لأنها كشفت بمواقفها المتقلبة الأليمة عن الجميل فىّ ، وبصرتنى بمثالبى ؛ أصبحت لا أملك حق خيانتها لو سوّلت لى نفسى الأمارة بالسوء ذلك . وصحيح أن الخيانات من حوالى قد أصبحت من سمات العصر ، وهى كلها خيانات للنفس قبل كل شىء ؛ إلا أن صاحب التجربة المريرة الصادقة قلما يستطيع خيانة نفسه أمام أى إغراء مادى أو مركزى ، لأن تجربته هذه ــ أيا كان مستواها ومدى عمقها ــ قد دخلت فى تركيبته النفسية والوجدانية ،فشخصيته مبنية من

موادها ، إن باعها فضحته وصيرته مسخا شائها غير متسق فى ثوب الخيانة وإن كثرت تزاويقه وأحسنت مقاساته ؛ إنه يكون كالمنبت لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى .

من حسن الحظ أن الأموات لا يثرثرون ، وأن صمتهم المهيب الجليل ملء بالأنس المطمئن إلى راحة أبدية على مبعدة خطوة أو خطوتين ؛ وإن رؤية الفناء ، نهاية أبدية للجسد يفعم النفس بمشاعر الزهد فى العرض الزائل ، والسمو إلى كل باق ، كما يفحم النفس بحضور القوة الإلهية العظمى صاحبة فصل الخطاب النهائى فى هذه اللعبة الكونية كلها ، فلا خوف إذن إلا من الله ، من ثم لا مماراة ولا تلكؤ عن اكتساب مرضاته والانتصار للمبادئ الإنسانية العظيمة التى خاطبنى بها الله فى كتاب ؛ ما أعظم وأروع وأبدع أن تقوم الصلة بينى وبين الله عبر كتاب ، يتفكك إلى ملايين الكتب ، تزيل كل عائق أمام امتداد البصر ، تقوم شخوص وأحداث ومشاعر حول نارجيلة ترتل مزمور الحياة الحرة الطليقة المنسلخة من موات آب إلى تراب . يتسع الوقت لقراءة ما ادخرته من الكتب الوافدة من بلاد الغرب فى لغة عربية ، فاتسع محيط أصدقائى لتضم دائرته وجوها حميمة من أمريكا اللاتينية وفرنسا واليابان والهند وإيران وتركيا وروسيا ، أشعر كلما دخلت الحوش كأنهم فى انتظارى لم يتخلف منهم أحد ، لأقرأ عليهم بضع صفحات غافلتهم بالأمس وكتبتها .

*

هكذا صرت ــ ربما دون أن أقصد ــ فى حالة خصام تام وقائم ودائم مع المجتمع برمته رغم أنى مدين له بالكثير من الأفضال . خصام مع الحياة ؛ مع أساليب العيش السائدة ؛ مع سياسته ؛ أساليب الكتابة السائدة فيه ؛ هزائمه المنكرة المتوالية بشكل مخيف ؛ تراجع القيم النبيلة الأصيلة ؛ تفشى الزيف والجبن والنذالة والخسة ؛ تدنى الفرد لدرجة قبول أن يكون مخبرا على أمه وأبيه وأهله وبنيه وليس فى مقابل ذلك ثمة شىء يُغْنيه أو يحميه ؛ استتباب آفة التسلط وحب السيطرة والوثوب على الكراسى المرموقة ولو بأغلى ثمن ؛ تسلط الجيل المتأبد فى المنافذ ، فى المنابر ، فى البقاع ، ضآلة الفرص ؛ انعدام الشعور بالمسئولية ؛ الميل إلى الهزل والتهريج والتشفى والتحلل من الالتزامات بأنواعها ؛ التسيب ؛ السُعار فى طلب المال ؛ الترخص والتنازلات الفادحة من أجل السفر ؛ قلة القيمة عملة سادت بين الكبار فاستعصى على الصغار تحقيق قيمة لأنفسهم . . إلخ . . إلخ .

على أنه خصام يبدأ من حيث الاعتراف ــ أساسا وبادىء ذى بدء ــ بما لهذا المجتمع من أصالة ومعدن نفيس وتاريخ مجيد فى النبل والوطنية والشجاعة والبأس والسؤدد ونشر الحضارة ورسالة السلام . هو خصام مبطن بالحب ؛ خصام يعى أن هذا المجتمع لا يساعدنى على أن أكون حرا ، بل هو ينمى فىّ مشاعر العبودية والاستسلام لقهر القواعد والقوالب الجاهزة والأيام المكرورة المتشابهة وما يحركها من أوهام وخرافات اكتسبت شرعية أشبه بالقدسية . إنه مجتمع يقتلنى إن جاهرت بالغضب ؛ تسحقنى دبابات شرطته إن تظاهرت معبرا عن احتجاجى ، تفصلنى سلطته الرئاسية المتغلغلة إن لم أتواءم مع مزاج الطبقة الحاكمة التى لا يَعنيها أن أصبح شريدا بلا عمل طالما أن هناك العشرات من ذوى المزاج المرن جاهزين لشغل وظيفتى ؛ يعترضنى أمنه الصناعى عند كل باب حتى باب الدار التى أفنيت فى خدمتها عمرى ؛ يفتح رقيبه عينيه على كل لقطة أتفوه بها ؛ ترفضنى شلله ، تمجنى أذواقه ، تلفظنى ناقلاته لا تمنحنى حتى مكانا على السلم ، شوارعه نفسها تضج بى ، تطردنى سيارات فارعة لا تنتهى إلى الأرصفة فتلفظنى الأرصفة بأكشاكها المنصوبة لاصطياد كل قرش فى جيبى . علىَّ إذن أن أظل سجين وضع اقتصادى متدن ، سجين إرادة الآخر : المعلم المدير المدرب المشرف المفتش الواعظ ،

الشلة الطائفة الحزب التخبط السياسى ، ألاعيب اللصوص والتجار ، مروجى الإشاعات والموضات وموسمة الإعلانات . على إذن أن أتحول إلى صفر على الشمال .

وإنى ، وإن كنت أحب هذا المجتمع ، فإن تمردى أقوى من قدرتى على الصبر والاستسلام . إنه تمرد ولدته التحديات المتواصلة ؛ ابتداءً من تنائى لقمة الخبز التى تحلق بها الأسعار فى سماوات بعيدة ؛ إلى وقوفه الذى يبدو كأنه مدبر بفعل فاعل ــ وإنه لكذلك ــ ضد أن أكون كاتبا يملك حق وحرية التعبير عن نفسه ، آلامه ، مشاعره ، طموحه بوصفه إنساناً ، ذاتاً لن يقدر على التعبير عنها سواها . هذا التمرد القائم على الحب والارتباط العاطفى المتين فجر فى أعماقى كل طاقتى على الدهشة والاستنكار . فأنا فى الواقع أطلبه على صورة أجمل وأرقى ، صورة تليق بتاريخه المجيد وقلبه الدافىء . لسوف أصنع حريتى بنفسى ، سأخلق المجتمع الذى أحلم به ، مالى ونقد المجتمع ؟ إن مجرد الشهادة الفنية على انحطاط مجتمع هى فى النهاية تكريس للانحطاط ؛ فلتبتعد إذن أعمالى الفنية عن أن تكون مجرد شهادة بقدر ما تكون الحنين إلى مجتمع أكثر تماسكا ، أكثر إشراقا ؛ ليس ثمة افتئات على أى حقيقة ؛ فنشأة الحنين أساسها بقاع مضيئة حميمة فى الأفق المنصرم . من هذه العزلة القاسية الخشنة تبدأ حريتى الحقيقية ، ويرفضى لخدمات المجتمع صرت ندا له ، سأريه صورته الحقيقية الشوهاء كما قد بصمها على صحيفة سوابقى ، سأريه ظلمه ، جوره ، قسوته ، كل ما فعله بى وبأهلى ومن هم على شاكلتى : هذه قصة حياة خضتها منذ الطفولة فى نبل وشجاعة وصبر خرافى ، تصلح أن أغترف منها الأمثال : فى السادسة من العمر كان لابد أن أسرح للعمل فى وسية محمد على باشا ، باليومية مع شقيقتى الكبرى ، ليتجمع لدينا بعد عدة يوميات ثمن كيلة القمح وكيلة الشعير وكوبة الأرز ، لتأكل أسرة كاملة . من كتاب القرية إلى الحقل فلا إجازة صيفية كبقية الأطفال . فى المدرسة لا حقّ لى فى غير رغيف الخبز الذى ساهمت فى نفقته قبلا ، فيما عدا ذلك فلا كتاب ولا كراس لا مسطرة لا قلم لا أستيكة إلا أن أدبر كل ذلك بكدى وكدحى . دور التلملة لم يعد يليق بشغل الأنفار ، إذن فصنعة فى اليد أمان من الفقر كما تقول أمثالنا ؛ تعلمت صنائع كثيرة بعد موعد الخروج من المدرسة ، أتقنتها :

نجار وسمكرى وحداد ومكوجى وبائع فى محل وبائع سريح وترزى عربى ، كل ذلك مارسته فى طفولتى وصباى ؛ لكن هذه الأخيرة هى المهنة التى استأثرت باهتمامى لتجميع خبرة وقدرة على ترقيع ملابسى بفنية تخفى رثاثتها ، و« تقييف » الملابس المستعارة ، ناهيك عن قروش تدخر للكتب والأقلام . معلمنا محمد أفندى حسن ريشة يرحمه الله حمل همومنا ، نحن أول دفعة تحصل على الشهادة الابتدائية من البلدة ، سهر الليل ليسقينا اللغة العربية وآدابها وعلومها ؛ بفضله تفوقنا . حمل أوراقنا لتقديمها لمعهد المعلمين العام ؛ طلبنا لتوقيع الكشف الطبى ؛ نجحوا جميعا ما عداى ؛ أضعفت شغلة الحياكة بصرى الضعيف من حاله ؛ قالت التأشيرة فى ذيل استمارتى : يُقبل بعد عمل نظارة طبية . الكدر جبال راسية على دماغ ريشة أفندى ؛ يدرك أن تفصيل منظار طبى أمر مستحيل بالنسبة لى ؛ نسى فرحه بقبول الآخرين . ارتاع القوم الذين ينتظرون أوبتنا على المصاطب فى مدخل البلدة ، ظنوا لدى مرآنا أن كارثة حلت بنا جميعا ؛ تساءلوا فى لهفة . بصوت مرتعش بالأسى قال ريشة أفندى : إن خيرى لن يدخل المعهد . هتفوا جميعا فى استنكار : أيحرم اللبيب من العلم ؟ ! قال : طلبوا منه نظارة طبية . نظارة طبية ؟ ! خبر مفاجىء وجديد وصارم ، فما معنى النظارة الطبية ؟ بصبر شديد أفهمهم ريشة أفندى أن النظارة التى يرونها فوق عيون بعض الأفندية إنما يقوم بتفصيلها طبيب أخصائى على مقاس كل عين ثم يقوم صانع النظارات بصنعها على المقاس المدون فى روشتة الطبيب . الولد جنوم يلعب الحكشة معى فى الجرن

كل ليلة وهو كسيب وشاطر ، قال فى غيظ : وما ثمن هذه النظارة يا ريشة أفندى ؟ قال وقد أشرقت أساريره : لا أقل من عشر جنيهات فى حنك سبع . نزع جنوم طاقيته ورمى فى قلبها ورقة بعشرة قروش قائلا : هذه منى ؛ ثم دار بالطاقية على وجوه القوم فما نطق أحدهم بحرف ، بل اشتبكت الأذرع كلها فى رقصة بهيجة خرجت على إثرها المحفظات والكيسات ، وراحت البرايز والشلنات وأرباع الجنيهات تنهال كالمطر فى طاقية الولد جنوم ؛ ومضى الموكب فما انتهى شارع داير الناحية حتى كانت الطاقية قد امتلأت باثنى عشر جنيها بالتمام والكمال ؛ لفها ريشة أفندى فى طرف منديل محلاوى وسلمها لى على الملأ الجميل قائلا : توكل على الله من غد إلى البندر . وقد كان ؛ فظلت هذه النظارة الطبية جسرا ممتدا على الدوام بينى وبين الناس يمنحنى فرصة العبور إلى النجاح بإصرار على رد الجميل وجميل الجميل .

مثل هذا المجتمع كيف لا أحبه ؟ مثل هذا الشعب كيف لا أذوب فى هواه وأفنى فى ذاته القومية العبقرية الدافئة ؟ ! كلما ضاق صدرى به أو بالحياة مر أصبعى على أرنبة أنفى ليعدل المنظار فتنعدل الرؤية فى ناظرى فى الحال وتنقشع الغيوم . لكن المؤلم أن هذا المجتمع المكون من هذا الشعب نفسه هو الذى دب فيه العطب فأصبح يقف ضد طموحى أو على الأقل لا يعنيه أمرى . لقد اكتشفت مع بداية عقد السبعينيات حقيقة مذهلة : لقد أنفقنا ما أنفقنا من سنوات العمر فى كدح وعرق ودرس وتحصيل والتزام بالسلوك الحسن والاقتداء بالمثل الأعلى قدر الإمكان لكى نصبح شيئا نافعا للوطن ، انتظمنا فى صفوف الجندية تحملنا أعباء ثلاث حروب طاحنة ، ضيعنا أحلى سنوات العمر فى مذبح القضية الوطنية . كنا لفرط حسن النيّة نتوهم — نحن أبناء الطبقات الشعبية الكادحة المسماة بالوطنية — أنَّا مقبلون على صعود ، فإذا بعقد السبعينيات يقلب الدنيا رأسا على عقب ، يسحب الأرض من تحت أقدامنا ، يصوغها سلماً يصعد عليه اللصوص والسماسرة وتجار الشنطة والوكلاء وتجار العملة والفراخ الفاسدة وكل أساطين الفساد بجميع أنواعه وأعتى عنفه وأبشع صوره . تخلت الحكومة الساداتية عن كل شىء ، أصبحت تشجع من يتعاون على نشر الضلال ، فوجدت لحسن حظها أرتالاً شراذم كانت ثورة يوليو قد ألجأتها إلى الجحور فهبت من رقادها تنتقم من المكاسب الشكلية الضئيلة التى أصابت الطبقات الشعبية . فئات من كل الأنواع تحترف التجارة والكتابة الأدبية والصحفية والفن ، هيألها الوهم المسنود بقوة الدعاية أنها بدأت تتنسم رحيق الحرية بعد طول كبت وقمع فى حين أنها لم تحقق سوى حرية زائفة ، حرية الهجوم على الماضى وحرية الدعاية للحاضر ؛ فى مقابل ذلك حصلت على المناصب والشهرة والمال ، إن هم إلا تروس فى دائرة حكومة لا حساب عندها لمصلحة الشعب ؛ وكانت الحكومة تسحب دعمها عن كل الأشياء شيئا فشيئا وسط ملاءٍ من الكتابات التبريرية التضليلية ، مما أفقد الكلمة احترامها لدى الأجيال الحديثة . ولقد عكست قصصى ورواياتى من (المنحنى الخطر) إلى (صاحب السعادة اللص) إلى (الشطار) و(أسباب للكى بالنار) و(سارق الفرح) كل هذه الظواهر وغاصت فى جذورها وأوضاعها وأوجاعها .

إنى ، بإزاء هذا الذى رصدته ، مضطر إلى الاعتقاد بأن هذا العائش الآن فى هذا الواقع ليس هو الشعب المصرى . إن الشعب المصرى الحقيقى منفى فى مكان مجهول ، هو غائب ما فى ذلك شك ، لعله يبحث عن حريته فى مكان ما فى زمان ما ؛ وهو ما أتوجه إليه بالكتابة حيث يكون ؛ أتوجه إليه حراً إلا فيما هو خارج عن إرادتى . وأعتقد أن الكتابة الصادقة المتمتعة بحرية فى الرأى وانطلاق فى الرؤية هى الطريق الوحيد للالتقاء بالشعب المصرى ؛ فبحث الكاتب عن حريته هو فى الواقع بحث عن الشعب المصرى الحقيقى ؛ وكلما حقق الكاتب لنفسه فى جهاده قدراً من الحرية فى الكتابة — أى الانعتاق من أسر إرادة الحاكم المطلقة ومما تفرضه الطبقة

الحاكمة بثقافتها المدجنة المسيطرة ، وما تمليه الشلة أو الحزب أو المصلحة الشخصية - أو الخوف بجميع دوافعه — كلما اقترب من عناقه للشعب المصرى . وإنى كثيرا ما ألتقيه ماثلا فى عين قارىء عادى يبدى إعجابه بما قرأ .

على امتداد ما يقرب من أربعين كتابا ، أزعم أننى حاولت قدر الإمكان أن أكون كاتبا حرا غير خاضع لتأثير أى كاتب من الكتاب السابقين أو تيار من التيارات ، غير خاضع لأى إرهاب من أى نوع . وهذا هو سبب التعتيم الذى أحاط بى من أوائل السبعينيات حتى أوائل الثمانينيات .

*

يبدأ تمردى على الواقع والمجتمع المصرى بأول رواية كتبتها — بعد سلسلة طويلة جدا من القصص القصيرة والتمثيليات الإذاعية والمسرحيات — وكان عنوانها (اللعب خارج الحلبة) ، التى كانت صرخة فزع فى مواجهة القمع تكشف عن فداحة القهر السياسى والاجتماعى وضرب الحريات الشخصية . ورغم اعترافى بأنها ربما تكون أضعف رواياتى ، فإنى أزعم أنها كانت محاولة غير مسبوقة . ففيما أعلم ، هى أول مرة تُكتب رواية لتعارض رواية أخرى هى على التحديد رواية (ميرامار) لأستاذنا نجيب محفوظ ، الأبطال هم جزء من أبطال (ميرامار) ، على التحديد « زهرة » و« منصور باهى » . لقد انتهت رواية (ميرامار) بمقتل سرحان البحيرى ممثل تنظيم الاتحاد الاشتراكى ، الانتهازى الذى اعتدى على زهرة بالخداع حتى سلبها عفافها ثم تخلى عنها ، وادعى المذيع منصور باهى أنه قتله لهذا السبب . من هذه النقطة تبدأ رواية (اللعب خارج الحلبة) محاولة إثبات أن سرحان البحيرى ما يزال جاثما على صدر مصر ينشر ظله فى كل مكان . بطل الرواية منصور باهى خرج من السجن لعدم كفاية الأدلة ضده ، فتزوج من زهرة ليكفر عن سيئات الآخر ، لكنه يصاب بالعقم نتيجة القمع السياسى والقهر الإنسانى ، فباتت زهرة مطية لكل انتهازى منعدم الضمير .

إلا أن مشوارى الفنى الحقيقى يبدأ برواية (السنيورة) ، التى تمثلت فيها قدرتى على أن أكون أنا نفسى عند الكتابة ، تمثلت فيها قدرتى على تأليف الأسطورة المعاصرة ، التى يمكن أن تعكس الوضع البشرى كله بصورة أو بأخرى ، من خلال قصة الأمل الإنسانى الذى يتجدد باستمرار ليصبح طموحا وهدفا لا يملك الإنسان إلا أن يسعى إليه حتى ولو كان محفوفا بالمخاطر ، حتى لو كان الإنسان يوقن أن فيه حتفه .

توالت بعد ذلك رواياتى التى تمثل رحلتى نحو التحرر بمعناه الذى وضحته آنفا . لا أزعم أنى قد صرت كاتبا حرا على النحو الذى أصبو إليه ؛ إنما أزعم أنه قد صار لى تاريخ فى محاولة التحرر ؛ فما رواياتى وقصصى إلا خطوات فى طريق البحث الدءوب عن الحرية لى ولشعبى الأصيل الطيب المقهور المستلب : (الأوباش) ، (الشطار) ، (رحلات الطرشجى الحلوجى) ، (الوتد) ، (فرعان من الصبار والخراز) ، (العراوى) ، (صاحب السعادة اللص) ، (المنحنى الخطر) ، (لحس العتب) ، (أسباب للكى بالنار) ، (سارق الفرح) ، (أولنا ولد) ، و(ثانينا الكومى) ، و(ثالثنا الورق) ، (وكالة عطية) ، (موال البيات والنوم) . كل هذه الروايات والمجموعات القصصية ، إلى جانب بعض القصص الأخرى والكتب المتنوعة ، كلها تشف عن إنسان قلق ضجر لا يرحم نفسه ، لاينى يثور عليها وعلى أهله . أذكر أن صديقا أجنبيا يجيد العربية طلب أن يتعرف على عالمى الشخصى أثناء ترجمته لرواية (الأوباش) إلى الإسبانية ، أثناء ذلك كنت أكتب قصص مجموعتى (أسباب للكى بالنار) ، فعرضتها عليه ؛ فما إن انتهى من قراءتها حتى صاح فى أسى يشوبه الكثير من

الابتهاج والغبطة : « هـذا منتهى القسوة عـلى النفس ! إنك كمن يقـطع فى لحمه بسكـين حادة !! » ؛ ثم استدرك : « ولكن ما أروع هذا ! ما أروع أن تكون قادرا على أن تفعص الدمامل لتفرغ ما فيهـا من القيح والصديد ! إن القارىء لهذه القصص لابد أن يكتسب هذه القدرة نفسها بالنسبة لنفسه بل إنه يقوم بنفس العملية أثناء قراءته لهذه القصص. أقصد أن هذا ما قد حدث معى على الأقل! إن القارىء يشعر بالذنب.يتألم وهو يقف على أسباب ضعفه وعبوديته ! » .

لست إذن ، مع ذلك ، بالكاتب الحر ؛ لسبب بسيط هو أن المجتمع نفسه لم يحقق لنفسه الحرية بعد ، لأن حجم التضحيات الشخصية من أجل هذا الغرض قد ضؤل . لست أقصد على المستوى السياسى فحسب ؛ إنما على جميع المستويات . إنه ما يزال أسير جهالات عتيقة ومعتقدات بالية تقف حائلا دون تقدمه ، وتبقيه فى دائرة التخلف . قد يكون الشعب نفسه ينطوى على قدرات تحررية هائلة وإمكانات حضارية قوية وعميقة ، لكن المدان حقا هو المجتمع ، أعنى منظومة الأعراف السائدة التى ترسخت فى تركيبة المجتمع .

إنه مجتمع مدرب على الخضوع التام ، والتلقى ، والتبعية ، والاستهانة بالإبداع ، وبالفكر ؛ لدرجة أن الفكر فى العقلية الشعبية العامة بات قرينا للمرض وخيبة الرجاء ، فالرجل يصف جاره أو زميله أو أخاه بقوله : « جاءه والعياذ بالله فكر ! » أى أصابه الانشغال بموضوع ما . وكثيرا ما نسمع عبارة تجرى على الألسنة الدارجة تقول : « ربنا يكفينا شر الفكر ! » . والمتأمل فى جلسة واعظ داعية كالشيخ الشعراوى مثلا ــ وهو رجل فاضل غزير العلم بأسرار اللغة العربية والعلوم القرآنية ما فى ذلك شك ــ يدرك إلى أى حد هذا المجتمع مدرب على التلقى السلبى المحض ، فالجميع مجرد مستمع منكس الرأس فى خشوع وخضوع ؛ مما يشير إلى عقل جامد لا يتحرك ؛لا أحد يناقش الشيخ فى رأى؛ فى حجة ؛فى تفسير؛ لا أحد يسأل يستفهم بله أن يعترض أو يختلف أو حتى يراجع ؛ لا شىء سوى مصمصة الشفاه والانبهار . وهذا بالطبع ليس يعنى أن الجميع فاهم ومستوعب لكل ما يقال وإن كان يعنى منتهى الرضا والاطمئنان والراحة النفسية . قس على ذلك ، أو ذلك عليه ، أسلوب التعليم فى المدارس وحتى الجامعات أيضا : التلقين وتدريب العقول على تقبل المسلمات التى سرعان ما يتخلص منها المتعلم فى نهر الحياة كأن لم تكن .

هو مجتمع بلا عقل ، أو قل بلا عقل انتقادى . من هنا فقيمة الفكر والإبداع تصبح مزعزعة وهامشية ومحل شك أيضا ، لأن هذا الفكر أو ذاك ، هذا العمل الإبداعى أو ذاك لم يدخل فى المختبر الحقيقى الذى يثبت حقيقة جوهره ويفرز غثه من ثمينه . ولقد أصبحت وسائل الاتصال الحديثة عوامل مساعدة على تثبيت الضلالات ونشر الأوهام ، خاصة أن المجتمع قد اعتاد التلقى السلبى ؛ يكفى أن يذاع اسم رجل أو يظهر بشخصه فى التليفزيون عدة مرات ليصبح نجما ؛ وبقدر سريان اسمه فى المجتمع يكتسب رسوخا فى الأذهان قد يرشحـه لكثير من المناصب والمكاسب . أسطورة الريان مثل على ذلك صارخ ؛ وشهرة خضر العطار فاقت شهرة الحكيم ومحفوظ ، بل إن معظم الطبقات الشعبية تحفظ اسمه فى حين لا تعرف أسماء الوزراء . ومنذ وقت قريب كانت أجهزة الاتصال كالصحف والإذاعة مسموعة ومرئية تستخدم أداة تأثير قوية فى يد الحكومة فأصبحت فى أيدى المعلنين والتجار والمشعوذين يمارسون بها ضغطا متزايداً على الجماهير العريضة التى أصبحت هدفـا للسهام والنبـال

الطائشة ؛ وكانت الحكومة هى وحدها صاحب الحق فى تعيين المخبرين والبصاصين فأصبح للتجار مخبر ومروج وبصاص ومندوب فى كل مكان ، طوائف تسرى بين الناس فى الشارع فى المقهى تسمم أفكارهم ، تهيئهم لارتفاع الأسعار بنشر الدعايات المغرضة المدروسة بعبقرية تفهم تركيبة الشعب المصرى الحالى وتعرف أن كل سعيه قد بات اليوم محصوراً فى بطنه دون عقله .

هذا مجتمع تحركه وتوجهه الدعايات والإشاعات التى هى أسرع من الريح فى بلادنا . الإشاعة سرعان ما تصبح واقعا حتى بعد أن يثبت خطأها لا يبقى فى الأذهان سوى الصورة التى رسمتها الإشاعة . وهى ظاهرة حديثة فى المجتمع المصرى ، ربما كانت ثورة يوليو سببا كبيرا فى تأصيلها ، حيث ساد مبدأ التعتيم واحتجاز الأخبار وإخفاء الحقائق ، مما حفز الناس على تأليف حقائق بديلة يستقرئها العقل الجماعى من شواهد الواقع أو يقترحها على غموض الأحداث . وتنعكس هذه الظاهرة على حقل الأدب والفن ، فهناك كتاب صنعت لهم الدعاية والإشاعات سمعة حسنة حتى ليذكرهم بعض المتحدثين فى الأدب بين الرواد وإن لم يقرأوا لهم شيئا . على أن الأشد خطرا هم أولئك الذين وهبوا مساحات فى الصحف يملؤونها بمغالطات لا يمكن احتمالها ، حيث توزع الأتعاب والأوصاف بسخاء وسفه ، وتطلق الأحكام الكبيرة والآراء الجائرة فى بساطة مذهلة ، فهذا من كبار الأدباء وهذا العمل غير مسبوق وفريد فى بابه ، والقضية الفلانية قد تم حسمها بكذا ، والحقل العلانى قد انعدم فيه كذا ولم يعد لدينا كيت وكيت . . إلخ . ولعل أمر النقد فى بلادنا قد بات معروفا وواضحا للعيان ، فهل ينكر أحد تدهور مستوى التذوق بشكل عام ، واختلاط المفاهيم ، وانفتاح باب النقد أمام الأدعياء الذين لا يعرفون مبادىء النقد بله أن يكون لهم فلسفة ونظرية ينقدون من خلالها . اللافت للأنظار حتما أن رواج أى كتاب أو كساده أمر لا علاقة له بالمقاييس الجادة المستنيرة الواعية ، لا يشفع للكتاب فن عظيم يحتويه ولا موضوع كبير يطرحه ولا لغة فنية جديدة يستحدثها ؛ هو مرهون بشخصية صاحبه ومدى ما تتمتع به من نفوذ أو إتاحة مكاسب أو حسن علاقات .

الأكثر لفتا للأنظار أن أمور النقد فى صحفنا تمشى بالبركة ؛ يعنى أنت وحظك . ورقة الحظ معلقة على أول قلم يكتب عن كتابك ؛ فإن كتب مادحا فإن جوقة تنبجس فجأة من خلف الظلام لتوسعنا مدحا فى الكتاب وصاحبه كأنه الدرة اليتيمة ؛ والجميع لا يقول سوى معنى واحد وكلمة واحدة تتكرر كل يوم كأننا مجموعة من البلهاء تلوك السأم بغير سأم . أما إن تصدى لك حظك العاثر فى صدر محرر منحرف المزاج ، فإن الجوقة نفسها

سوف تنهال عليك ضربا وتمزيقا . والويل لمن أراد الإدلاء برأى مخالف لرأى الجوقة ؛ إن الله وحده هو القادر على رد العدوان الرهيب الذى سيتعرض له. كل هذا قد يكون مفهوما. أما الذى لا يمكن فهمه هو تطوع ناس لا ناقة لها فى الموضوع ولا جمل ، بالمشاركة فى أى حملة تشن الهجوم على أحد الأشخاص أو الأعمال الفنية ، دون روية أو تبصر ، فتلك فئة من الناس يحلو لها أن تقرأ اسمها منشورا ، فينتهز أحدهم فرصة قيام حملة تشنها الصحيفة على شخص أو عمل ، فيسارع بإرسال مقالة تؤيد ما ذهبت إليه الصحيفة ، وقد يخترع أحداثا ويؤلف ذكريات يفتئت بها على موضع الهجوم . أظن أن حملة الهجوم على نور الشريف لتمثيله فيلما سينمائيا عن حياة ومقتل الرسام الفلسطينى ناجى العلى قد وصلت إلى حد الإرهاب البشع ، واستعداء كل القوى على الفيلم وصاحبه ، تلقى نور الشريف ضرباً وهواناً لم يتعرض له جاسوس فى قفص الحريم ، وكل جريمته أنه مثل شخصية فنان عربى . لقد أراد نور الشريف أن يمارس حقه فى حرية الإبداع فى الحدود الضيقة التى يسمح بها المجتمع العربى ،

ولكن المجتمع العربى ــ لأنه فى الواقع غير حر بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى ــ استنكر على الفنان حتى هذه الحدود الضيقة للحرية ، فكاد يسحقه . إن هذه الحملة الإرهابية فى حد ذاتها تثبت إلى أى حد نحن تعساء ، فهذه الحملة الرهيبة كانت بالمجان ، فالفيلم لم يجرم فى حق مصر لكى نجرمه ، وكون ناجى العلى رسم رأيه فى سياسة الحكومة المصرية لا يعنى أنه كافر خائن ومن الأعداء ؛ لكن هكذا كل معاركنا الصحفية ، تجىء استجابة سريعة لسوء التفاهم أو سوء الفهم أو الهوى الشخصى ؛ سرعان ما تبلغ ذروة الضجيج ، وسرعان ما تخمد كزوبعة فى فنجان ؛ إلا أنها تخلف فى الصدور أشباحا تكبل حرية الفنان فى الإبداع ، تخمد الشرارة قبل أن تلتحم بالوقود ، وهكذا يحجم الكثيرون عن الخوض فى قضايا معينة ، أو الاقتراب من مناطق معينة ، أو طرح موضوعات معينة .

العقلية الاجتماعية العربية ــ إذن ــ مضروبة فى مقتل . فبحكم تربيتها على التلقى السلبى أصبحت مطية لأفكار عتيقة انتهى زمنها ولم تعد صالحة للزمن الراهن وأخرى وافدة مضللة . وقد أصبح من أسهل الأمور التأثير فى عقلية المجتمع العربى وتوجيهها إلى أية وجهه بدون أدنى مقاومة ؛ لكنه تأثير سلبى لا يؤدى إلى قيام فعل ، إنما يؤدى إلى مزيد من البلبلة وفقدان الثقة والاستهانة والاستهتار ؛ والأهم من ذلك يؤدى إلى الاستمساك بالمفاهيم القديمة بوصفها منطقة آمنة ، والانحياز إلى القيم السلبية التى تعمل على تفتيت القيمة المجتمعية إلى ذوات جبانة تدرأ عن نفسها مسئولية الالتزام بالمصلحة العامة : « وانا مالى ؟ » ، « هى كانت بلد أبونا ؟ » « إنت حتصلّح الكون ؟ » ، « دع الملك للمالك » ، « تبات فى نار تصبح رماد » ، « لها رب يعدلها » ، « اللى تعرفه أحسن من الى ما تعرفوش ! » « خليك فى حالك ! » ، « اللى يتجوز أمى اقول له يا عمى ! » ، « إن نزلت بلد بتعبد العجل حش وارمى له ! » ، « أردب ما هولك ما تحضر كيله تتعفر هدومك ويلزمك شيله ! » ، « قالوا لجحا : الزنا فى دارك ! قال : ما دام بعيدا عن مؤخرتى فلا بأس ! » .

كل هذا الركام من الأمثال العتيقة يرينا أن الهدف من تفتيت القيمة المجتمعية فى المجتمع العربى قديم ونافذ ؛ وأساسه القمع والطغيان وقتل الحريات . والفُرقة الاجتماعية تزداد عمقا واتساعا بازدياد عدد المستفيدين من مناخ الفرقة ومدى استعدادهم للعمل فى خدمة القوى الكبرى المهيمنة على الأوضاع والمقدرات .

وبالطبع ، فإن مهمة إعادة إحياء الروابط الاجتماعية وبعث روح التماسك والتكافل تقع على عاتق الأدباء والفنانين والشعراء ، الذين على أيديهم تفرخ المشاعر والأحاسيس فتتصاهر وتتعارف وتتلاحم بين أفئدة القوم فى الأمة الواحدة التى تعيش تحت ظرف زمكانى واحد ، فمهمتهم ــ بما حباهم الله من موهبة ــ ترجمة المشاعر والأحاسيس والمعانى إلى سلوك إنسانى حميم . وأى تراخ فى تصوير العناء الإنسانى وشقائه يعتبر جريمة فى حق الإنسان ، لأن تصوير هذا العناء الناتج عن احتكاك الإنسان بقوى الطبيعة وآليات العمل من شأنه توسيع التجربة الإنسانية وتعميقها . ومن الطبيعى أن تكون هناك قوى تسلطية استبدادية من مصلحتها أن يظل رعاياها ضيقى الأفق ؛ فتعمل على إغلاق كل مصادر المعرفة بالنسبة لها ومن بينها الأدب . ولما كانت القوى التسلطية الاستبدادية لا تستطيع استخدام القوة المجردة فى منع الأديب من التعبير عن نفسه ، فإنها تلجأ إلى وسائل من الإرهاب والتضليل وأحيانا بتقديم مقولات وقيم مضادة تفرضها على المجتمع تبطل بها مفعول الأفكار عند وصولها إلى المتلقى من أى مصدر ؛ كقولهم إن الشعر ضرب من الكذب والخيال ، أو قولهم بتحريم الكثير من الفنون .

ونزعة « المحافظة » ، التى هى أساس فى بنية المجتمع العربى ، قد حرمت الأدب العربى من افتتاح أغنى مناطق الشعور والثراء الكامن فى النفس الإنسانية . فالنفس الإنسانية تظل حتى الآن كائنا شديد التعقيد لا نهاية لآفاقه الشعورية ؛ والإمساك بأية لحظة شعورية تحت أية حالة من حالات الانفعال أو الغضب الإنسانى هو فتح جديد فى فهم النفس الإنسانية ؛ ذلك أن النفس الإنسانية لا تمثل نفسها فقط ، ولا مجتمعها وعصرها فحسب ، بل هى تمثيل للكون برمته وبكل القوى العاملة فيه خفيّة كانت أو ظاهرية . وقيمة الإمساك بمثل هذه اللحظة وتسجيلها تزداد عظمة وأهمية كلما كان الإحساس بها ناتجا عن مكابدة شخصية حقيقية ؛ إذ تجىء كصورة الكشف بالأشعة حافلة بكل دقيق وأصيل فى المكونات البنيوية للحظة الشعورية المعاشة . وإنها لمأساة حقيقية أن يحجم الكاتب عن البحث عن مثل هذه اللحظة العبقرية أو يتراخى فى الإمساك بها تحت أى ضغط من الضغوط النفسية أو الرقابية أو التضخم الذاتى ؛ فقيمة الإمساك بها تجب كل قيمة سواها ، والواقع أنه لا قيمة لمظهر أو عرف أو قانون إذا لم تكن المشاعر الإنسانية منطلقة بغير حدود.

خذ مثلا فن كتابة السيرة الذاتية . لماذا ليس له حضور فى أدبنا طول العصور التاريخية على أهميته وخطورة شأنه ؟ . انعدم فن السيرة الذاتية فى أدبنا العربى لأننا شعب — رغم ولعنا بحب الفضفضة والدردشة وشكوى الزمان — نميل فى الوقت نفسه إلى « التستر » وإلى « الله حليم ستار » . إن تركيبة المجتمع العربى تدربنا على إخفاء حقائقنا ، والاهتمام بالطلاء الخارجى : « كُلْ ما يعجبك والبس ما يعجب الناس » ، هذا مثل شعبى دائر ، يجد الناس لذة فى الخضوع له ؛ ونشوة اللاّبس ثيابا أنيقة تكاد تقرب من نشوة الخمر ، إذا امتدح الآخرون « شياكته » .

الواقع أن هذا المثل ضارب بجذوره فى أعماق النفوس ، إذ يتم الالتزام به على نحو أعمق وأشد خطورة ، بمعنى أن الإنسان يهتم بالسلوك المظهرى بمعزل عن السلوك الباطنى الخفى ؛ يجب أن يضع نفسه فى الصورة « اللائقة » التى يجب أن يراه الناس عليها بصرف النظر عن حقيقة جوهره الداخلى . وللناس فى هذا الشأن عذرهم ؛ ذلك أن المجتمع قد بات قاسيا على كل من يخرج عن حدود اللياقة . ولأنه مجتمع مكبوت متكتم فإنه بات مولعا بالوقوف على الأوضاع الخفية للآخرين ، بالبحث عما وراءهم ، والتقليب فى أى خبر يمس ذممهم أو شرفهم أو أعراضهم أو حتى أمورهم الإنسانية الخاصة . من هنا بات للفضيحة معنى جهير ، أصبحت شبحا يهدد كل حريص على سمعته ومظهره . عقدة الخوف من « الفضيحة » هى التى تتحكم فى تشكيل سلوك الناس ، خاصة أصحاب الوظائف المرموقة والمراكز المهمة والمكانات الأدبية والمواقع السلطوية . أصبح كل واحد يجتهد بل يصرف جل اهتمامه وقد يبذل بعض أمواله فى سبيل أن يثبت لنفسه فى الأذهان صورة معينة مليئة بالفضائل والمكارم قد تختلف اختلافا جوهريا كبيرا عن حقيقته .

ولقد نتج عن التراكم التاريخى لهذه القاعدة الاجتماعية نشوء الشخصية المزدوجة ، المكونة من شخصيتين أو صورتين متناقضتين لشخصية واحدة ، حيث تنطوى الجوانح على شخصية وتظهر للعيان شخصية أخرى هى التى تتعامل مع المجتمع ؛ وهذه فى العادة حريفة ألعبانية تعرف بالضبط كل ما يرضى المجتمع فتغفله أو تظهره ، تعرف كيف تتملق المجتمع وتجيد التمسح فى أعرافه وتقاليده خاصة ذات الطابع الحساس ؛ أحيانا يسميها البعض بشخصية الذكاء الاجتماعى ويعرفها العامة من أولاد البلد بأنها الشخصية التى « تدهن نفسها حلاوة » فتجعل الجميع يحبها وإن بالباطل ، وهى شخصية سالكة نافذة تعرف ثمن كل شىء فتدفعه عن طيب خاطر ،

تدخل كل موقف لتزايد عليه كل فرصة فتتسلقها ، تؤمن بالمثل القائل : « اللى تعرف ديته اقتله ! » ، وكم فى سبيل مصلحتها الشخصية من قتل أبرياء . مثل هذه الشخصية تجد متسعا للنمو السرطانى فى الساحة الدينية ، حيث تتخذ من المظهر الدينى المبالغ فيه سلما إلى وصول تمتلك فيه فرص الطلوع المبارك إلى مشارف ثروات طائلة ونفوذ قوى . ولعل شخصية الريان وشخصية أشرف السعد أقرب مثل صارخ على ذلك .

لاشك أننا نجد الكثير من الصور لهذه الشخصية فى الحقول الثقافية والأدبية والفنية والسياسية . فى الواقع يمكن القول أن هذه الازدواجية تصيب المجتمع كله ؛ لدرجة أن المجتمع يتعامل مع نفسه وساسته بشخصية ويطوى الجوانح على أخرى . وتتفاوت القدرة على إخفاء هذه الأخرى أو إفلاتها من قطاع لآخر من فئة لأخرى من بيئة لبيئة من فرد لفرد . هو مجتمع يدرك منذ وقت مبكر أن « للجدران آذانا » ، ولهذا فهو مدرب على إخفاء رأيه الحقيقى ، ليس فى أمور السياسة والسياسيين فحسب ، بل فى جميع الأوضاع الأخرى . إن الجمهور الذى اعتاد التصفيق على الدوام لكل من هب ودب هو نفسه الجمهور الذى يؤلف النكت الحادة البارعة للسخرية من كل شىء لا يعجبه ، وهو الذى يتمرد على كل الأوامر فيعلن فى الظاهر قبوله ويفعل فى الخفاء عكس ما صدرت به الأوامر تماما ، وفى الوقت نفسه يمارس حق الاعتراض الصارخ ولكن فى ألعاب التسلية لعبة الورق والنرد وكرة القدم وما إلى ذلك ، يمارس ذلك بدرجة تبلغ حد العنف تنفيسا عن فقدانه لحرية التعبير . والشعب الخاضع لهذا المجتمع الغريب المزدوج الشخصية هو أيضا ألعبان ذكى ، يبعد عن الشر ويغنى له ؛ والباب الذى يجىء منه الريح يسده ويستريح . إياك أن تظن أن آراءه التى يطرحها على المقاهى وفى التجمعات وحتى فى ورقة الانتخاب أو برامج الإذاعة هى آراءه الحقيقية ، كلا ، إنما هى الآراء التى يعرف أنها مطلوبة وأنها يمكن أن تجنبه المتاعب ، إنه صاحب مبدأ « التقية » والمراوغة والصبر على الجار السىء حتى يرحل أو تلم به مصيبة .

تنعكس هذه الازدواجية على السلوك المنزلى ، وعلى أساليب التربية بوجه عام ؛ فنحن نعلم أبناءنا أشياء لا تمثيل لها فى الواقع ؛ ما يتعلمه التلميذ فى المدرسة ينقضه الشارع والمنزل ، يثبت خطله وعدم جدواه ، مما يعمق الازدواجية فى نفوس الأبناء كلما كبروا . الرجل فى منزله يعلم أولاده أشياء وينقضها فى الحال بسلوكه الفعلى ، يأمر ابنه بعدم الكذب ويأمره فى الوقت نفسه أن يكذب على من يطلبه فى الهاتف قائلا : بابا مش موجود . ونادرا ما ترى رجلا يوضح شخصيته لأولاده ، فشخصيات الآباء دائما غامضة محاطة بهالة من التسلط . الكثيرون منا يبذلون الجهد والطاقة الجبارة ليحققوا لأولادهم مستوى معينا فى الحياة لا يتناسب مع حقيقة دخولهم ؛ البعض يتاجر فى طرق غير مشروعه ، يسرق ، يبيع ضميره وذمته ، يمتهن نفسه فى سبيل دخل يصرفه على مظاهر الرفاهية الكاذبة والتشعلق فى السلم الطبقى كاقتناء الأجهزة التى لا ضرورة لها وارتياد المصايف والالتحاق بالمدارس الأجنبية التى تعمل على فصل الأولاد عن جذورهم وإصابتهم بالاستعلاء على قومهم . وهذا تكريس للزيف ولتعميق الازدواجية . الأولاد فى الغالب سرعان ما يعرفون أن الأموال التى ترغدهم ليست أموالا حلالاً ؛ من ثم فإن مسألة احترام الأب باتت مشوبة بالشك ، باتت هى الأخرى نوعا من الزيف الخشن والخداع .

هناك ناس فضلاء بالفعل لكن شهرتهم قامت على كونهم موهوبين فى إنضاج الشخصية الاجتماعية التى يتعاملون بها مع المجتمع ، حتى لقد نجحوا فى إخفاء شخصياتهم الحقيقية حتى عن أنفسهم ؛ عرفوا كيف

يتوافقون مع المجتمع فرضى عنهم فأعطاهم الشهرة والمجد ومنحهم الأموال الطائلة ، إذ إنهم فى الواقع لم يغضبوا المجتمع فى شىء ، لم يصدموه بحقيقة مرة ، بل على العكس ربما أراحوه وساعدوه على تقبل الأمر الواقع وهيأوه للتعايش السلبى . إن الحقل الثقافى ملىء بالشخصيات المصنوعة المتقنة الصنع تتناقض تناقضا فادحا مع حقيقة جوهرها .

هذا المجتمع المزدوج الشخصية يضع الفضلاء الحقيقيين فى مأزق يصل إلى ذروة طرافته حينما يصبح مطلوبا من أحدهم أن يحكى شيئا عن حياته أو يفكر هو فى كتابة سيرته الذاتية . ذلك أنه لو تحرى الصدق والصراحة فى كتابة سيرته الذاتية فيقوده الاعتراف إلى التصريح بأشياء لا تحمد عقباها ، قد تسقط هيبته فى نظر المجتمع رغم أنه مجتمع منحل ؛ قد تسىء إلى أهله وعشيرته تسبب لهم نوعا من الفضيحة لا لزوم لها ؛ قد تغضب رؤساءه ، زملاءه ، أصدقاءه ؛ قد تقلق راحة بعض الموتى الأعزاء ، خاصة أن المجتمع العربى لم يصل بعد إلى درجة من النضج تتيح له مثل هذه الحرية فى الكتابة والإبداع ؛ سوف لن يرحم أبناء صاحب السيرة إن اعترف على نفسه بشىء مما يرفضه المجتمع أو يمجه الذوق العام ؛ ربما وضعهم فى مأساة . العجيب أن هذا المجتمع يتوفر فيه قرّاء عديدون سوف يستمتعون بقصة كفاح يكتبها مفكر أو قائد أو سياسى أو عالم عن حياته يصور فيها صراعه ضد عوامل الإحباط والانحطاط وكيف انتصر عليها أو انتصرت عليه . إلا أن هؤلاء بحكم انتمائهم لهذا المجتمع سوف يتلاشى من أذهانهم ـــ أو نسبه كبيرة منهم ـــ المعنى المشرق الجميل الذى انتهت إليه السيرة الذاتية بخروج صاحبها من الصراع (صاغا سليما) ، وربما تتلاشى القيم الأخلاقية والعملية والسياسية والأدبية العظيمة التى كرست لها هذه السيرة ؛ وحتى إذا لم تتلاش هذه الإيجابيات تماما فإنها على الأقل سوف تظل باهتة فى الأذهان أمام الأحداث المثيرة التى صورتها السيرة ؛ ربما لا يدرك القارىء أن صاحب السيرة لم يصبح شخصية عظيمة إلا لكونه خاض هذه الصراعات وتعلم منها كيف يعلو فوقها .

أذكر أننى حينما حصلت على جائزة الدولة عام ١٩٨٠ سجلت حوارا مع فاروق شوشه فى برنامجه (أمسية ثقافية) مع كل من الصديقين جمال الغيطانى ويحيى الرخاوى ، وحينما سألنى فاروق شوشة عن سر حبى لأدب الرحلات قلت له إنه كان لى ابن عم يعمل بائعا سريحا كان يحكى لنا عن البلاد التى جال فيها للبيع والشراء ، وكنت أشاهد البرنامج فى منزلى مع صديق مثقف ، فإذا بهذا الصديق يتجاهل كل ما قلته فى البرنامج ويهتف بى فى استنكار شديد : كيف تقول كان لى ابن عم يعمل بائعا سريحا ؟ ! هذه فضيحة لك . لحظتها كدت أنفجر من الغيظ لكننى قلت له : ماذا لو علمت أننى كنت هذا البائع السريح ؟ فقال تلك العبارة المشهورة : ليس كل ما يعرف يقال ؛ فلم أشأ مواصلة الحديث معه .

لهذا لم يكن مدهشا أن أستاذنا الكبير نجيب محفوظ فى حديث له مع الصحفى محمد الشاذلى بمجلة (المصور) منذ حوالى عام ، هاجم الدكتور لويس عوض على كتابه (أوراق العمر) ، بل اعترض على فن السيرة الذاتية من أساسه لأنه فى رأيه يتسبب فى فضح ناس لا ذنب لهم ويكشف الوجه القبيح لصاحب السيرة ، وضرب المثل على ذلك بأن لويس عوض قد نجح فى تصوير شخصية أبيه السكير المستبد وفضح أسرتَه دون ذنب .

أستاذنا نجيب محفوظ ليس بدعا فى هذا ، إنما هو جزء من التركيبة الاجتماعية الراسخة رغم أنه من كبار المثقفين الناقدين لهذا المجتمع . هذا إذن هو الجانب المقيَّد غير الحر فى حياة كبار الكتاب ، وهو ليس بالجانب

الهين ، لأنه يفوت علينا كنوزا من معرفة النفس الإنسانية كانت ستبلغنا إذا ما تمكن الكاتب من الكتابة بكل حريته دون الخضوع لأعراف اجتماعية بالية ومريضة .

وحينما كتب الإمام الغزالى سيرته الذاتية بعنوان (المنقذ من الضلال) لم تكن سيرة ذاتية على الإطلاق ، لأنه لم يتعرض فيها لوقائع حياته وكيف عاشها ، ولا للمعاناة التى احتملها ليصبح إماما يشار إليه بالبنان ؛ إنما كتب قصة انتقاله من ضلال العلوم الفلسفية إلى هداية النور الإلهى ؛ وهو موقف ينطوى على رفض الحياة واحتقارها بله أن يقدرها ويصنع لها تمثالا .

كذلك الأمر بالنسبة للعاوف بالله عبد الوهاب الشعرانى حين كتب سيرته الذاتية بعنوان (لطائف المنن) ؛ لم يكتب إلا سجلا حافلا بالفضائل التى منَّ الله بها عليه ، فراح يعدد هذه الفضائل واحدة وراء الأخرى دون أن نقف على حدث حياتى واحد يرينا كيف زُرعت هذه الفضيلة أو تلك فى قلبه . إنها مجرد قائمة بالفضائل والمكارم التى لو توفر جزء منها فى شخص لكان نبيا . ذلك أنه لم يكن حرا فيما كتب ؛ كان أسيرا « للفكرة » التى ينبغى للمجتمع أن يأخذها عنه ، للصورة المثلى ، صورة القطب الزاهد الواصل الورع ، التى أرادها لنفسه فراح يستدرها ويعمل على تحقيقها إن بالسلوك الفعلى أو بالتسجيل على الورق .

كل الذين كتبوا سيرهم الذاتية فى أدبنا العربى الحديث ــ وهم قلة قليلة ــ لم يكونوا فى الواقع أحراراً عند الكتابة ؛ كانوا مكبلين بالصورة التى ينبغى رسمها فى نظر المجتمع . فبدلا من أن يعرى الكاتب نفسه ويكشف عن مساوئها وأثر التربية الخاطئة فى سلوكها ؛ نراه ينساق إلى ذكر الإيجابيات فحسب . « المحترمون » لا يخوض الواحد منهم فى أهم ما هو مطلوب من السيرة الذاتية : تصوير المشاعر والأحاسيس ودراسة النفس بكل خطراتها وتقلباتها ونزعاتها الطيبة والشريرة على السواء ومحاولة فهم هذه النفس . . ذلك هو الجوهر الثمين الذى نفتقده دائما كلما قرأنا سيرة ذاتية عربية مع أن هذا هو المبرر الوحيد لكتابة السيرة الذاتية . القيمة الحقة ليست فى أن الكاتب يرصد نقاط نجاحه المطرد ، إنما القيمة أن يضىء أعماق نفسه ليصل إلى إدراك كنه دوافعه . كاتب السيرة الذاتية عندنا ــ إذن ــ ليس حرا فى أن يكتب بانطلاق ومرونة ، لا عن نفسه ولا عن الآخرين الذين لهم تمثيل فى حياته بشكل ما ، إما لخوفه مما نسميه بالفضيحة ، أو لخوفه من الدعاوى القضائية التى قد يرفعها عليه الآخرون أو ورثتهم .

*

لكل هذا ، فإنى أظن أن الكاتب الحر ، حرية هنرى ميللر الأمريكى مثلا أو حرية لورانس الإنجليزى أو رابليه الفرنسى ، لا يزال بيننا وبينه أشواط طويلة يقطعها المجتمع العربى فى طريق التحرر على جميع الأصعدة السياسية والثقافية والأدبية والفنية والاجتماعية . وهو طريق يبدأ بوعى الإنسان بنفسه أولا ثم بحقوقه وواجباته . والواقع أننا مطالبون بجهود ثقافية مضنية لكى نحقق ولو ربع الحرية الأدبية والفنية المتحققة فى كتاب (ألف ليلة وليلة) على سبيل المثال ، أو كتاب (الأغانى) لأبى الفرج الأصفهانى ، أو الكتاب الأعظم : ﴿ القرآن الكريم ﴾ ، الذى لم يأنف على جلال شأنه من تسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية .

مع ذلك ، أزعم أن الجيل الذى أشرف بالانتماء إليه قد ضم لحسن الحظ كوكبة هائلة من الكتاب بذلوا جهودا خارقة ــ ربما أكثر من أى جيل آخر ــ فى محاولة كسر التقاليد العتيقة والابتكار ومقاومة القمع والاستبداد ؛ صنع لنفسه مجدا حقيقيا وقدم للأدب العربى عطاءً ثريا ، ولم يأخذ فى المقابل أى شىء . وأعتقد أننا جميعا مطالبون بقتل ذلك الرقيب العتيق الذى يتلبس أعماقنا بعين عوراء تقدح شراً وشرراً . إنى أعتقد أن هذا الرقيب الخفى ربما كان هو إبليس الحقيقى الذى أقسم ليضللن الإنسان ؛ إنه ضد أن يتحرر الإنسان من الخوف والقهر والعبودية بجميع أنواعها وألوانها .

•

• زمن الـــرواية

(الجزء الأول)

العدد القادم من فصول

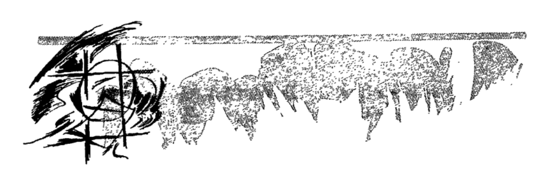
في هذا العدد :

رواية التاريخ من جديد • ساميه محرز

صنع الله إبراهيم : شاهد لكل عصر • أروى صالح

الرواية المصرية فى الستينيات • فاليريا كيربيتشنكو

خلية النحل حرية النحل • سليمان العطار



وشهد شاهد من أهلها

رأفت الدويرى

مصر

صح النوم أيها المسرح المصرى

حيث إننى لم أتوقع جديدا . . أو غير مألوف أو تجريبى من المسرح العربى عامة والمصرى خاصة . . إذ إن « فاقد الشىء لا يعطيه » فلن نتوقع « تجريبا » فى مسرح تفرزه مجتمعات متخلفة تحولها عن الانطلاق للمستقبل « تابوهات » محرمات مقدسات خالدات ثلاثة :السياسة . . الجنس . . الدين .

رأفت الدويرى ، مجلة المسرح ، العدد ٣٥ ، أكتوبر ١٩٩١ .

مدخل تنظيرى :

إن (مشكلة المبدع) لا تقتصر على تخلخل الديمقراطية السياسية فحسب ، ولكنها تمتد كذلك إلى ضعف الديمقراطية الاجتماعية . . .(١)

وهو ما يعنى أن القيود على الإبداع تأتى أحيانا من قناة العلاقة بالسلطة (حيث محور « الحرية » فى مقابل القهر) وأحيانا أخرى من قناة العلاقة بالآخرين (حيث محور « التراضى » مقابل « التناحر »)(٢)

« فرفقا بالكتاب (المبدعين) ، إذ لهم من قيود لغتهم وفنهم وبنية تراثهم والمواريث الأخرى وتأثير قارئهم ومؤسسات مجتمعهم ما يكفيهم ليبدد الحرية (الموهومة) التى ينعمون بها »(٣)

بداية لابد منها

ليسانس فى الأدب والدراما والمسرح الإنجليزى عام ١٩٥٩ ، تعقبه رغبة ملحة وأصيلة فى التخصص بالالتحاق بمعهد الفنون المسرحية لم تتحقق للأسف ـ فعوضتها بترجمة كتيبين عن (حرفية المسرح) و(الإخراج

المسرحى) كانا جوازا لالتحاقى بمسرح الجيب قبل افتتاحه عام ١٩٦٢ مديرا لمسرح Stage Manager ثم تدرجت إلى مساعد مخرج فمخرج مساعد فمخرج لأول مرة عام ١٩٦٧ ، وما زلت (بمسرح الطليعة حاليا) .
وخلال السنوات (٦٢ - ١٩٦٧) تتلمذت على أيدى نخبة المخرجين العائدين حديثا وقتئذ من بعثات الإخراج المسرحى من أوروبا : سعد أردش ، كمال عيد ، كرم مطاوع ، فاروق الدمرداش ، نجيب سرور وغيرهم .
ومن خلال ما قدم مسرح الجيب فى بداياته التجريبية الطليعية ، تعرفت على صمويل بيكيت ويونسكو ودورينمات وبرخت وناظم حكمت . حتى (ياطالع الشجرة) لتوفيق الحكيم .

وهكذا كانت بدايتى بالمسرح - بداية تجريبية طليعية ، لا تقليدية .

لن أغفر لمدير مسرح الجيب
أنه أجهض عرض الطليعة !

ومع ذلك ، فأنا لا أغفر للسيد مدير مسرح الجيب ذلك المناخ غير الصحى الذى خلقه حولى بعد عودته من ألمانيا ، لدرجة أن جمهور الافتتاح شاهد مسرحية (الغايب) بلا إضاءة مسرحية صحيحة ، بعد أن سمح السيد المدير ببيع التذاكر للجمهور فى يوم كان متفقا عليه أن يكون موعدالبروفة النهائية . وفى الحقيقة ، فإن موقف السيد المدير لا ينفصل إطلاقا عن ذلك المخطط العام (المنظم أو غير المنظم) لتعويق مسيرة الشباب أصحاب المستقبل والذين طالب عبد الناصر بأن تتاح لهم الفرصة كاملة . إذ إن حركتهم تغذى الحاضر بروح المستقبل . ومع وجود هذا المخطط العام للتعويق ، فإن الحركة المسرحية تفتقد المخطط العلمى اللازم لاحتضان الأصيل المخصب من براعم الإخراج الأحد عشر التى وضعت بذورهاالتجارب الطليعية خلال السنوات الأربع الماضية .
(رأفت الدويرى ، مجلة المسرح ، ١٩٦٧)

سقوط دولة المخابرات
وبدايتى مخرجاً ومؤلفاً

بعد هزيمة ١٩٦٧ ، أسقط عبد الناصر (مرغما أخاك . . !) دولة المخابرات داخل دولته الشمولية . . وكانت بداية لفترة ذهبية لهامش لا بأس به من حرية التعبير والإبداع .

ولقد تواكبت بدايتى مخرجاً مع بداية تلك الفترة الذهبية ، إذ فى غفلة من الزمن البيروقراطى ، وأثناء غيبة مدير مسرح الجيب وقتئذ ، أقتلعت فرصتى الأولى للإخراج بموافقة وتشجيع مديره بالنيابة ، وأخرجت مسرحية سياسية من فصل واحد بعنوان (الغائب)لمؤلف مثلى ، شاب ، مبتدىء وقتئذ ، هو جمال عبد المقصود . . وكان سر حماستى للمسرحية أنها كانت فرصة لى لأعبر من خلالها (بعد أن حذفت من المسرحية الإشارة إلى الملك ، وبعد أن خلعت « الطربوش الأحمر » عن رؤوس زبانية المسرحية أثناء تعذيبهم لبطلها المناضل السياسى الشاب) لأعبر عن مرارق بوصفى مصرياً من الدولة (الدموى - قراطية) التى تحكمت فى مصر المحروسة منذ ١٩٥٢ ، وانتهت بنا إلى هزيمة عسكرية وسياسية وروحية ونفسية مهينة ، بعد سنوات من الوهم والتوهم حلق بنا خلالها الإعلام الناصرى عاليا - إلى قمم وذرى الزهو القومى والفخار الوطنى ، بأجنحة شمعية هشة من العدالة الاجتماعية والاشتراكية و . . و . . . إلخ .

وأثناء إخراجى للمسرحية تحرك فى أعماقى (المؤلف) الكامن فى رحم الغيب . . فسمحت لنفسى بإضافة بعض الحوارات والمونولوجات ، مما أثار مؤلف نص المسرحية ، واحتدم الصراع . وهنا تدخلت البيروقراطية المسرحية لتوقف العرض التجريبى بعد عشرة عروض فقط ، لتحتل خشبة المسرح مسرحية جديدة لمدير المسرح ، بالرغم من رفع الأمر للأستاذ محمود أمين العالم ، رئيس هيئة المسرح وقتئذ .

والغريب أن تعويق البيروقراطية المسرحية والقهر الإدارى « لإبداع » المبدع المسرحى كان ـ ولايزال حتى الآن – ففى نهاية عام ١٩٩١ توقف عرض مسرحية من تأليفى وإخراجى بعنوان (متعلق من عرقوبه) بطولة عبد الرحمن أبو زهرة ، توقفت بعد عشرة عروض فقط بسبب المكائد والمعوقات الخفية التى تجيدها بعض القيادات المسرحية التى تفتقد إلى الديمقراطية فى إدارتها لمسارح الدولة ، وفى تعاملها مع المبدعين من كتاب ومخرجى المسرح ، مما يؤكد أن (مشكلة المبدع) لا تقتصر على تخلخل الديمقراطية السياسية فحسب ـ تماما كما ذهب الأستاذ مصطفى سويف فى مقالته عن (الشروط الاجتماعية للإبداع) .

بيان ٣٠ مارس
وتكوينى الفنى المزدوج

بعد إعلان عبد الناصر سقوط دولة المخابرات ، طرح بيان ٣٠ مارس ، متوجها للشعب المصرى بتصحيح المسار الشمولى لثورة يوليو بالانعطاف إلى الديمقراطية (لا بتعدد الأحزاب أو المنابر) وإنما ديمقراطية التنظيم السياسى الواحد الأوحد ، ديمقراطية الاتحاد الاشتراكى . ولتحقيق توجهات بيان ٣٠ مارس فى مجال الثقافة ، أصدر د . ثروت عكاشة وزير الثقافة (للمرة الثانية) قرارا بانتداب مجموعة من المخرجين الشبان ـ كنت أحدهم ـ من مسارح هيئة المسرح بالقاهرة الذين اجتازوا بنجاح التجربة الأولى فى الإخراج ، بانتدابهم إلى جهاز الثقافة الجماهيرية ، وقد رأسه الكاتب المسرحى سعد الدين وهبة – للإخراج من قصور الثقافة ، بقصد بعث حركة مسرحية بقيادة الفنان الكبير حمدى غيث (ربما محاولةً لبعث حركة ثقافية ومسرحية سابقة قادها قبل هزيمة ١٩٦٧ المناضل سعد كامل . ولكن كتاب التقارير المباحثية وقوى القهر أجهضت الحركة الثقافية والمسرحية وشردت كوادرها الثقافية الواعية ويأمر د. ثروت عكاشة نفسه بوصفه وزيرا للثقافة فى المرة الأولى) .

باختصار ، انتقلت عام ١٩٦٧ من مسرح الجيب ـ منتدباً ـ للإخراج بقصور الثقافة الجماهيرية ، ولقد أسهم هذا الانتقال فى إكمال (تكوينى الفنى كرجل مسرح) . لقد أنقذنى من الانغلاق فى مسرح الجيب مع المسرحيات الطليعية والتجريبية ، وبالتالى أصبحت أجمع ما بين التجريب والطليعية لجمهور الصفوة المحدودة ، والمسرحية التقليدية لجمهور عريض متنوع من بسطاء سكان المدن المصرية .

وكانت (شرخ فى جدار الخوف) أول مسرحية أخرجها خارج القاهرة ، وبالتحديد فى قصر ثقافة أسيوط ، محافظتى التى أنتمى إليها ، بحكم مسقط رأسى ومولدى فى الدوير إحدى قراها .

ومسرحية (شرخ فى جدار الخوف) معدة عن قصة للأستاذ محمد صدقى ، وتعبر عن ضرورة يقظة وعى جموع الشعب المصرى مما يسقط جدار الخوف الذى يقيمه الإعلام فى أعماقنا وعقولنا بالأساطير والأوهام ، فالإعلام الداخلى إعلام السلطة الحاكمة ، تصنع من نفسها ولنفسها أسطورة بطولية شعبية ، أو أسطورة لسلطة أبوية من حقها أن تسلم لها الجموع قيادها طواعية . أما الإعلام الخارجى ، فإعلام العدو المنتصر الموجه إلى بلد

منهزم هزيمة مهينة بتضخيم قوته وخلق إسطورة إسرائيل التى لا تهزم أو لاتقهر . وفى ظل توجهات بيان ٣٠ مارس أمكن عرض المسرحية المذكورة (شرخ فى جدار الخوف) ، وغيرها .

مات عبد الناصر
طاغية كفر التنهدات

(كفر التنهدات) كانت أول مسرحية أحقق بها موهبتى مؤلفاً مسرحياً ، بالرغم من تأثرها الطبيعى بأكثر من عمل مسرحى من التراث العالمى ، كمسرحية (إليكترا) لإيسخيلوس و(الذباب) لسارتر و (ثورة الفلاحين) للكاتب الإسبانى لوبى دى بيجا .

ولقد قتل طاغية (كفر التنهدات) ، وكان من الطبيعى أن يوجه الاتهام إلى ابن وابنة زوجته لأنه قتل أباهما وتزوج أمهما - وإذ بالمحقق يواجه بأكثر من قاتل (للطاغية) الواحد بعد الآخر والواحدة بعد الأخرى ، حتى (غازية) الكفر- تتقدم للمحقق لتعترف بقتلها للطاغية ، ثم تزحف جموع الكفر لتعلن بصوت جماعى : « أنا اللى قاتل جساس » (طاغية الكفر) ! مما يدهش المحقق ويفقده عقله .. ليعلن هو بدوره « أنا اللى قاتل جساس » .

ولقد تحمس لإخراج المسرحية الفنان الكبير كرم مطاوع . وقامت ببطولتها سهير المرشدى . ولكن ، ولأسباب مهنية وتناحرات فردية ، بعث مسرح الطليعة وقتئذ (١٩٧٣) بتقرير أو لعله مجرد تلميح خفى للرقابة يوحى لها برفض المسرحية لمحاذير رقابية تتعلق بأن طاغية المسرحية هو عبد الناصر . ولقد ظل نظام السادات ، بعد موت الأول ، يحافظ - ربما حرجا وحياء ولفترة محدودة - على مسيرة عبد الناصر وسمعته ، ولذا رفضت (كفر التنهدات) لأن طاغيتها هو عبد الناصر . وهكذا لم تقدم المسرحية إلا فى عام ١٩٨٤ ، بعد أن « طربشت » الرقابة المسرحية .

الطربوش الأحمر
هو المهرب

لقد دأب مؤلف المسرح المصرى منذ ١٩٥٢ على تمرير مسرحياته « بطربشة » المسائل ؛ مجرد الإشارة إلى أن الشخصيات المسرحية تضع (طربوشا) احمر فوق رؤوسها من الممكن أن يجيز المسرحية رقابيا .

وهكذا أجيزت (كفر التنهدات) لتقدم على مسرح الطليعة عام ١٩٨٤ ، بعد قتل السادات بعدة سنوات .

والطريف أن المسرحية أصبحت توحى لقارئها ومتفرجها بأن الطاغية القتيل هو السادات وليس عبد الناصر . . . دنيا !!

وعندما قدمت المسرحية فى عام ١٩٨٤ ، كنت قد اخترت لها (الواغش) عنواناً أكثر التصاقا بموضوعها وعالمها . فـ « الواغش » رمز للخوف الذى يعشش فى رؤ وس جموع الكفر وقلوبهم . ولقد وافقت الرقابة على عنوان (الواغش) طالما (الطربوش) فوق رؤ وس الشخصيات . ومع ذلك ، فلقد فوجئت برقابة أخرى - رقابة من فنان ومخرج كبير - كان وقتئذ رئيس قطاع المسرح الذى أصر على رفض (الواغش) عنوانا للعرض خشية انتقاد السيد الوزير وقتئذ . وأخيرا اهتديت لعنوان (ليه ؟ - ليه ؟) ، وكان التساؤ ل موجها للفنان الذى نصب من نفسه رقيبا على عنوان مسرحية الواغش .

شكسبير فى العتبة
وانفتاح السادات

فى عام ١٩٧٦ قدم مسرح الطليعة رؤية مسرحية من صياغتى ، إن لم تكن من تأليفى ، بعنوان (شكسبير فى العتبة) وإخراج الزميل فهمى الخولى . ومن خلال تصوير مسيرة حياة شكسبير وموقفه من الملكة اليزابيث ، استهدفت تصوير موقف الكاتب المصرى المعاصر من السلطة فيها بين انغلاق وشمولية نظام عبد الناصر (مقابل للملكة إليزابيث الأولى) ونظام السادات (مقابل جيمس الأول) المنفتح اقتصاديا وسياسيا . ووقتها كان السادات بالفعل قد رفع شعار المنابر المتعددة . توطئة لتعدد الأحزاب السياسية لرفع واجهة ديمقراطية أتضح أنها مجرد حلية وزخرف ، ديكور ديمقراطى قابل للهدم فوق رؤوس جميع التيارات السياسية والدينية إذا ما أستثير غضب السادات ، الفاشستى فى أعمق أعماقه (وهذا ما حدث بالفعل عام ١٩٨٠ قبل اغتياله بقليل) .

الرقابة على المسرح

وإمعانا فى السخرية الخفية من (الرقابة) ، وربما انتقاما ـ لا شعوريا ـ لمصادرتها لأولى مسرحياتى (كفر التنهدات)وعدم إجازتها إلا مطربشة بطربوش أحمر،قدمت (للرقابة) فى (شكسبير فى العتبة) ممثلة فى الثالوث السلطوى السياسى والدينى والأخلاقى ودورها فى إغلاق المسارح ومصادرة المسرحيات بل والقبض على شكسبير وفرقته على خشبة المسرح ـ لأسباب السياسة والدين والجنس ـ ثالوث التابوهات والمحرمات نفسه الذى يعوق (الإبداع) المصرى حتى الآن .

وفى مسرحية أخرى بعنوان (رسالة غرامية ناسفة) لم تنشر أو تعرض للآن ـ هناك شخصية (المطربش) الذى لا يجرؤ على الكلام أو التعامل مع بقية شخصيات المسرحية إلا والطربوش الأحمر فوق رأسه ، فهو يقول لبطل المسرحية :

« ما هو من غير طربوش أحمر فوق رأسى لا أنا ولا أنت ولا أيها حد معانا هنا . . حيقدر ينطق كلمة نفسه يقولها ، وإلا كلنا نروح فى الطراوة نأخد نزلة برد . . ونضيع فى أبو نكلة» . الشخصية المطربشة نفسها تعاود الظهور فى مسرحية لى (تلات ورقات) والتى أخرجتها لمسرح الطليعة عام ١٩٨٦ .

اغتيال السادات
وثورة فى الأرحام

منذ بداية حكمه لمصر ، أطلق السادات (بعد أن تخلص من مراكز القوى ـ بقايا الناصرية ـ المضادة له . . فيها أسماه بثورته التصحيحية) أطلق السادات من جوف « القمقم » (عفريت السلفية) بتوجهاته الظلامية بقصد أن يضرب به الناصريين والشيوعيين وكافة القوى المعارضة له . . ومع الوقت اتضح أن عفريت السلفية قد انطلق ليعمل لحساب نفسه ـ لا لحساب السادات ـ مستهدفاً الوصول للحكم وإقامة دولة إسلامية سلفية ، خاصة بعد ظهور النموذج الخومينى الإيرانى . ولقد دأب عفريت السلفية ـ وما يزال ـ على إثارة الفتن الدينية الطائفية مما يهدد الوحدة الوطنية . كما أنه أطلق وما يزال يطلق جنازيره وفتاويه السوداء لخنق الإبداع ومحاكمة المبدعين وإبداعاتهم . ولعلنا مازلنا نذكر هجمة المصادرات على معرض الكتاب الأخير ـ وأخيرا اغتيال المفكر الحر ووكيل حزب المستقبل ـ تحت التأسيس ـ فرج فوده . إن العفريت السلفى نفسه ، الذى أطلقه السادات من القمقم ، اغتال السادات أثناء احتفاله ـ متطاوسا ـ بذكرى نصره وعبوره . .

والآن فلنعترف بأنه منذ حادث المنصة الشهير ، ومنذ فتح أبواب السجون الساداتية لخروج التيارات السياسية والدينية كافة ، عادت الصحافة المعارضة إلى نشاطها من النقد والتوجيه بلا رقابة تقريبا . لقد استقر ـ حتى الآن ـ هامش لا بأس به من الديمقراطية السياسية (بالرغم من استمرار قانون الطوارىء ـ ومع استمرارنا فى المطالبة بإلغائه) ـ وأيضا استقرت حرية التعبير فى الإبداعات المنشورة باستثناء حالات قليلة من المصادرة لبعض الإبداعات المنشورة التى وصلت إلى محاكمة مبدعها بتحريض من مؤسسات دينية تغازل ـ خفية ـ التيار السلفى فتعطى لنفسها حق المصادرة ، مثلما حدث فى معرض الكتاب الأخير ، أو على الأقل كتابة التقارير المغرضة المحرضة على المصادرة . ومع ذلك ، فالقضاء المصرى كثيرا ما يناصر المبدع وحرية إبداعه) .

وفى مجال الفنون الجماهيرية (السينما والمسرح) فلنعترف بأن (الرقابة على المصنفات) أصبحت أكثر استنارة وتفتحا فى نظرتها للأعمال الفنية الذكية البعيدة عن المباشرة الفجة التى تفقد العمل الفنى فنيته .

إذن ، فالمبدع المسرحى لم تعد له مشاكل حادة مباشرة على مستوى محور علاقته المباشرة بالسلطة السياسية ، خاصة المبدع الذكى .

ومع ذلك ، يظل هناك المحور الثانى ، محور علاقة المبدع بالآخرين المتناحرين معه حول إبداعه بقصد تقييده وخنقه حتى يفقد الحياة . والآخرون حاليا هم (الجحيم السارترى) البشع المفزع للمبدع عامة ، والمبدع المسرحى خاصة .

فمن هم هؤلاء الآخرون المعوقون للإبداع ؟

(١) غالبية القيادات المسرحية حاليا ، ومنذ سنوات مضت ، قد أصبحت قيدا معوقا للمبدع المسرحى الحقيقى . ولقد اتضح ذلك خلال مهرجان المسرح التجريبى ، إذ انكشف المستوى الفنى التقليدى والثقافى المتخلف لتلك القيادات المسرحية ورفضها الدائم لأى عمل مسرحى (حداثى) يضيف جديدا إلى المسرح المصرى ، وهذا ما كتبته فى مجلة المسرح العدد ٣٥ عام ١٩٩١ تحت عنوان (صح النوم أيها المسرح المصرى) :

> إن عروض هذا المهرجان مجتمعة تمثل لمتفرجها المصرى مائدة مسرحية حافلة « بالتنوع المسرحى » فى الأشكال والأنواع المسرحية بغض النظر عن مدى تجريبيتها وعمق جودتها الفنية .
>
> وبالضرورة سنتفق على أن هذا « التنوع » المسرحى المفقود يجب أن « يحرج » بل « يخزى » المسرحيين المصريين ومسرحهم المصرى(عن مسرح الدولة أتكلم) بعد أن كرست قياداته المسرحية الكوميديا الهازلة الراقصة والرقص الهازل ، باختصار « المسخرة » الرخيصة كنوع مسرحى أوحد . . ثلاثة أخماس قيادات مسرح الدولة يخرجون للمسرح التجارى وبشروطه ـ وجبة مسرحية يتيمة مقززة على متفرج مسرح الدولة المصرى أن يتعاطاها « لزغزغته » حتى النوم .

(وثورة فى الأرحام) مسرحية من تأليفى ، لم أتمكن من إخراجها على مسرح الطليعة إلا بعد أن غيرت عنوانها إلى (ولادة متعسرة) حسب توجيهات لجنة القراءة وقتئذ ، ورأى مدير الطليعة وقتئذ .

(٢) النقاد ـ بعضهم ـ جحيم آخر للمبدع المسرحى فلقد تحول بعضهم إلى « محرضين » للسلطة الثقافية ضد المبدعين وضد لجان الثقافةبالمجلس الأعلى للثقافة المسؤولة عن جوائز الدولة . وهذا ما حدث معى عام ١٩٨٣ ، عندما حصلت على جائزة الدولة التشجيعية عن مسرحيتى (قطة بسبع ـ ت ـ ارواح) .

ولعلنا مازلنا نتذكر بلاغ د . مصطفى هدارة لمؤسسة الرياسة ضد مجلة (فصول) فى ثوبها الجديد ، وقبل صدورها ـ لأنها تنوى تخصيص عددها الأول والثانى عن « الأدب والحرية » . ولعلنا ما زلنا نذكر هجوم إبراهيم سعده وحملته الضارية على فيلم (ناجى العلى) .

والأمثلة كثيرة على جحيم الآخرين المعوق للمبدع .

(٣) والآخر الثالث ، الذى يقيد الإبداع المسرحى ، هو المتفرج المسرحى الحالى الذى هبط به المسرحيون أنفسهم منذ بداية عصر الانفتاح ، هبطوا بذوقه إلى الحضيض . ومن ثم أصبح المبدع المسرحى الطموح مقيدا بمقولة « الناس عايزه كده » . وفى اعتقادى أنها مقياس غير صحيح ـ ومن الممكن أن يثبت العكس إذا أصررنا على أن نقدم للمتفرج الأشكال المسرحية الحديثة . ولعل زحام الشباب على عروض المهرجان التجريبى يثبت أن المتفرج المصرى متعطش إلى الجديد والجيد والجاد فى المسرح .

(٤) أما الآخر الرابع المقيد لمبدع المسرح ، وخاصة مؤلف المسرح ، فهو (هبوط) مستوى جيل كامل من المخرجين إلى الكسب المادى ـ والاستسهال فى اختياراته لمسرحيات يخرجها . بل إن المؤلف ذاته سقط من هوة الإغراءات البترو ـ دولارية . فكفر بالمسرح الجيد الجاد ليكتب (المهضمات المسرحية) لإضحاك وتسلية جمهور القطاع الخاص من سياح عرب ، والجمهور الانفتاحى ، من حرفيين وسماسرة شركات توظيف الأموال . وكل هذه الظروف المحيطة فرضت علىَّ أن أقدم كل ثلاث أو أربع سنوات مسرحية وحيدة لى من تأليفى ـ ومضطرا ـ من إخراجى ـ وعلى خشبة مسرح الطليعة بالتحديد ، فى ظل معوقات إدارية وتعتيم إعلامى ودعائى ، مما يجهض العرض التجريبى قبل الأوان لحساب مسرحية مخرجها مدير المسرح أو لحساب مؤلف له منصب فى ديوان الوزارة أو صاحب مساحة فى جريدة أو مجلة . وفى ظل هذه الظروف مازلت أحتفظ بمسرحيات لى كتبتها منذ سنوات ، وأناضل للآن لتقديمها بلا جدوى مثل (خيول النيل) ، (صانع الأوهام) ، (نادى النفوس الضائعة) .

(٥) أما الآخر الخامس ، فهو أخطر « الآخرين » المعوقين للإبداع والمبدع المسرحى . ويتمثل فى شركات الإنتاج التليفزيونى الممولة من شيوخ البترول . إنهم أخطر «آخر» يهدد العقل والإبداع المصرى . ونظرة خاصة على « فاتورة » الممنوعات والمحرمات والتابوهات الأخلاقية والدينية والسياسية ، مما يقيد ـ بل يقتل ، خنقا ـ التجربة الدرامية والإنسانية والفكرية . إنه الطاعون ، بل السرطان ، وربما الإيدز ، الذى يهدد العقل والإبداع المصرى بفقدان المناعة حتى الموت .

مجرد أن سلمنى مدير شركة (عرين) فاتورة الممنوعات شعرت بالاختناق ، وقررت الانسحاب بلا عودة ولو لمجرد التفكير فى التعامل مع شبكة القيود اللزجة القاتلة .

الهوامش :

(١) ، (٢) الشروط الاجتماعية للإبداع ـ مصطفى سويف مجلة(فصول) المجلد ١١ ، العدد الأول ١٩٩٢ (ص ٢١) .
(٣) هامش الحرية فى الممارسة الأدبية ـ عبد النبى اصطيف ـ المرجع السابق (ص ٥٢) .



شىء من تجربتى

فى مواجهة ظروف غير ديمقراطية

رشاد أبو شاور

فلسطين

١ ـ

يميل المبدعون عموماً إلى الشكوى ، وفى بلاد العرب الكثيرة يتكاثر ما يدعو للشكوى والتذمر ، ويقل ما يبعث الفرح والسرور و الرضا ، حتى إننا أحيانا ، وأمام ما نرى ونعيش ، نتحسر على أيام ما خطر ببالنا للحظة أن نذكرها بخير ، وإن كنا لا نعدم أياما طيبة وعدتنا بحياة كريمة إنسانية ، مازلنا نعيش على ذكراها .

وشكوى المبدعين تتخذ أحيانا طابع المبالغة ، حتى إن المتلقى يستجيب بالسخرية لا بالتفجع . والشكوى الميلودرامية هذه أساسها وباعثها فردى،وفى الفردية استعلاء وتمركز وادعاء نبوة زائفة ، وميل مبالغ فيه للتفضل على المجتمع والوطن .

بناءً على ما تقدم ، أنبّه إلى أننى لا أشكو ، لا أهجو ، وإنما أسوق وقائع وذكريات مررت بها جديرة بالكشف والفضح بعد دراستها وتعريتها .

كان هيمنجواى يردد أن المرض والفقر عدوان لدودان للكاتب ، وفى بلادنا المرض والفقر عاهة واحدة ، فالفقر مرض ، والمرض موت بطيء ، خاصة أنه فى بلادنا لا ضمان صحى جدى ، ولا علاج ، ولا احترام لإنسانية الإنسان .

لكن المرض والفقر ليسا وحدهما أعداء المبدع ، فهناك الجهل والكذب والنفاق والتزوير والادعاء والتخلف و . . و . . إلخ .

ونحن المبدعين العرب نعيش ، والحمد لله على كل هذا ، الأمراض سالفة الذكر ، ومعها الرقابة وسلسلة المحرمات . إذن الموانع والعوائق لا تخص كاتبا وحده وإنما توحدنا فى الهموم ، وأحسب أننا ، لذلك ، مدعوون

لكشفها وفضحها وتحديها ، لأننا بهذا لا نخدم أنفسنا بوصفنا أفرادا ، وإنما نسهم فى خدمة وطننا ومجتمعنا وهكذا تكون الكتابة اشتباكا متصلا ومعركة واحدة وحالة من اللااستقرار والكسل والرضى عن النفس وما تقسمه السلطات ، وما ينعم به السلطان !

— ٢

عام ١٩٧٢ نشرت روايتى الأولى (أيام الحب والموت) . ووقائع الرواية تدور فى قريتنا « ذكرين » التى سقطت تحت الاحتلال عام ١٩٤٨ . فى تلك القرية ، وهى من قرى الخليل ، قاتل المصريون والسودانيون وأبناء القرية ببنادقهم ذات الطلقات الخمس ، والبنادق اليونانية ذات الطلقة الواحدة ، وهم — أبناء القرية — لم يواجهوا العصابات الصهيونية وحدها ، وإنما اشتبكوا مع أشباه الإقطاعيين الذين باع بعضهم ضميره وسرق ونهب واتجر بكل شىء ولم يتورع عن عقد صفقات مع المستوطنين اليهود .

كنت أعيش فى سوريا ووالدى والأهل فى عمان بالأردن ، فما كان من أبناء إحدى العائلات إلا أن اختلقوا مشكلة كبيرة مع والدى وأهلى ، هذا رغم أن اسم عائلتهم لم يرد فى روايتى ، ولكنهم استنتجوا الأمر استنتاجا ، بعد وشاية من « مختار » خبيث من أبناء منطقتنا. والغريب فى الأمر أن بعض أبناء تلك العائلة ناصبونى العداء فيما بعد ونحن فى بيروت ، رغم أننا معا فى الثورة الفلسطينية . لقد وصل الأمر بين أهلى وأفراد تلك العائلة حد التلويح بالسلاح . أما بعض أفراد العائلة فى صفوف الثورة فقد برهنوا بسلوكهم على أنهم ينتسبون إلى العشيرة ، وأن الثورة لم تغير عقولهم ونفوسهم .

طبعا كنت حذرا عندما كتبت روايتى الأولى . فلقد غيرت أسماء العائلات والقرى والبلدات حرصا وحذرا ، ذلك أن غايتى لم تكن التشهير بعشيرة أو شخص ، وإنما العودة إلى جذور النكبة لفضح أسبابها ومسبباتها .

أن تكتب عن فلسطين ومأساة شعبها يعنى أن تعود إلى الأسباب ، وأن تدرس حياة مجتمع بكامله . أنت لن تحمّل مسئولية الكارثة للعامل الخارجى ، فالعامل الذاتى سرّع وسهّل فى حدوث النكبة ، الجهل والتخلف عوامل موجودة فى رحم الحياة الاجتماعية ، والروائى — الذى لا يعرف ويقرأ جيدا حياة مجتمعه — سيكتب أهجية للعدو ليس إلا ، وربما يحمّل الظروف أسباب المآسى ، ويتهرب من سلبيات مجتمعه وأمراضه وخرابه .

منذ بدأت القراءة جديا ، وشرعت فى الكتابات الأولى ، سألت نفسى : لماذا حدث لنا ما حدث ؟ كيف انهزم أهلنا وخرجوا من الوطن أو وقعوا تحت الاحتلال ؟ ما أسباب السبات الذى شمل الأمة ؟ . . من أين جاء كل هذا الخراب البشع الرهيب ؟

هذه الأسئلة وغيرها دفعتنى للتوغل عميقا ، فكلما سرت وأمعنت السير توغلت وراء الأسئلة ، أما الفقر الشخصى والمرض أحيانا فربما ضاعفا من همتى الروحية والعقلية ودفعانى للعناء والتشبث بما نذرت نفسى له . معادلتى بسيطة : أنا فقير وكثير من أبناء شعبى فقراء ، وأنا مريض وكثيرون من أبناء وطنى مرضى بسبب الفقر والغربة وحياة المخيمات ، وكل هذا الفقر والمرض جرّهما علينا الانتداب البريطانى والاحتلال الصهيونى والمؤامرات محلية ودولية . وهذا ، مع ذلك ، لا يعفينا من النظافة والحفاظ على صحتنا بوسائلنا البسيطة .

رواية (أيام الحب والموت) علمتنى درسا كبيرا ، وهو أن تفجير الخراجات والدمامل يؤلم ، ويجلب المشاكل ، ومهنة الكتابة ليست مريحة ، ففى بلادنا قد تجلب الكتابة لرأسك المنية ! . . ولذا لا يجب أن تدور رأسك زهواً واعتدادا ، وإنما يجب أن تمتلىء باليقين والمعرفة والنور .

لقد قال لى أبى ذات يوم عندما زارنى فى بيروت : « يارشاد أنت برواياتك ثأرت لأهل قرانا من إذلال الظالمين واللصوص والسفلة » .

ولقد علمت من أبى أن أحد أبناء عمومتى قرأ روايتى الصغيرة تلك ــ على نفس واحد كما يقولون ــ فى جلسة واحدة ، فى إحدى الليالى ، على مسامع عدد كبير من الأقارب والأهل وأبناء قريتنا . . وما أدهش أولئك الناس أن تلك الحوادث التى استعادتها روايتى وقعت قبل ولادتى بسنوات ، ولما كنت أعيش مشردا بعيدا عن أهلى وأبناء منطقتى ، فكيف عرفت تلك الحوادث والوقائع والشخوص ؟ !

لهذا الأمر حديث فى غير هذا السياق !

ــ ٣

مادمت من جيل النكبة ، أقصد نكبة ١٩٤٨ ،

ومادمت من جيل الثورة ، جيل المنافى والرحيل والتشرد ، جيل الفداء والتضحية ، جيل الأحلام والآمال ، فلابد أننى عشت مواجهات صعبة فى سبيل الحرية ، حرية الإبداع ، ودحض الأوهام والأكاذيب وتحدى الخراب !

عام ١٩٧٤ نشرت روايتى (البكاء على صدر الحبيب) فى بيروت . وما هى إلا أيام حتى بدأت حملة ضدى . فجريدة « المحرر » اللبنانية نشرت صورتى وقد غطاها السواد واتهمتنى بتشويه الثورة ووجهها الجميل ، أما مجلة « الصياد » فقد أعلنت عن مصادرة الرواية وملاحقة المؤلف . وفى الأسبوع التالى اتهمتنى بالإساءة إلى سمعه عدد من القادة والمسئولين وأسهبت فى تأويل الأسماء ومطابقتها مع أسماء حقيقية . فى مجلة « الحرية » كتب صحفى فلسطينى أننى أؤسس لمرحلة السولجنتسينية فى الأدب الفلسطينى ، وهنا اضطر السيد ناجى علوش أمين عام الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين أن يعقد مؤتمرا صحفيا يدافع فيه عن الرواية والكاتب ، لقد أعلن السيد ناجى علوش أن الرواية تنتقد ولا تشهر ، وأن الروائى معروف بمواقفه ومشاركته الميدانية فى الدفاع عن الثورة .

كانت حرب تشرين (أكتوبر) قد وقعت وانتهت ، والتوجهات السياسية لقيادة منظمة التحرير الفلسطينية فجرت حوارا حادا وصراعا بين دعاة الدخول فى سياسة التسوية والرافضين للمراهنة على نتائج تلك الحرب . وقد انعكست الصراعات على حياتنا الفلسطينية سياسيا ، ثقافيا ، وحتى اجتماعيا .

وفى مناخ الحدة ذاك ، تفجرت الحملة على روايتى ، وإزاء التهديدات التى وجهت لى غادرت وأسرق بيروت إلى سورية وأقمت فى مخيم بيرموك .

ذات يوم زار قائد فلسطينى المواقع العسكرية الفلسطينية فى منطقة درعا السورية ، فسأله أحد المقاتلين :
ــ يا أخ هل قرأت رواية رشاد أبو شاور (البكاء على صدر الحبيب) ؟

فما كان منه إلا وأجابه بتوتر وغضب :
ــ هذا الكاتب أفكاره مسمومة ، لا تقرأوا ما يكتب أبدا ، إنه مخرب !

وذات يوم زار القائد أبو صالح ــ رحمه الله ــ عضو اللجنة المركزية لحركة فتح ، مكتب الإعلام الفلسطيني بدمشق ، وكنت أعمل هناك ، التقيته وسلمت عليه ، وسلم عليه الشاعر أحمد دحبور ، وبعد قليل غادرت المكان . وباغت أبو صالح الشاعر أحمد دحبور بالسؤال التالى :

ــ كيف تسمح لنفسك بمهاجمة فتح ، ها ؟ !
فدهش دحبور ورد عليه بسؤاله التالى :
ــ وأين هاجمت فتح يا أخ أبو صالح ؟ !
ــ فى كتابك الجديد !
وهناك تدخل السيد إسماعيل أبو شماله مسؤول الإعلام وسأل أبا صالح :
ــ وما هو الكتاب يا أخ أبو صالح ؟
ــ (البكاء على صدر الحبيب) !
أجاب أبو صالح . فسأله السيد أبو شماله :
ــ هل قرأت الكتاب ؟ !
ــ لا . ليس لدى وقت !
ــ فكيف تحكم على كتاب لم تقرأه ، علما بأنك تستطيع قراءته فى السيارة من بيروت إلى دمشق . . هكذا تحكم بإنصاف ومعرفة !
ــ الذين قرأوه أخبرونى .
ــ لا بأس.الذين قرأوه ربما يكونون غير منصفين ، ثم أريد أن أسألك ، هل تعرف من هو هذا الإنسان الذى يقف ، أمامك ؟
ــ يا سلام . . رشاد أبو شاور !
ــ لا يا أخ أبو صالح ، رشاد أبو شاور غادر منذ قليل ، هذا الشاعر أحمد دحبور ، وهو مشهور جدا ، و . . لا يكتب روايات و . . هو ابن فتح !
ــ ها !

بعد سنوات قاد أبو صالح رحمه الله الانشقاق ، وكان أن رفع راية الديمقراطية ! إننى لا أريد الإساءة لأحد ، ولكننى بسوقى لهذه الوقائع ، التى تبدو صغيرة ، أبدد ادعاء الديمقراطية . لأن الديمقراطية ليست مجرد شعار أو إعلان ، إنها ثقافة وسلوك وممارسة واحترام لحرية التفكير والنقد ، والرد على الرأى و الحجة بالرأى والحجة .

لقد رأيت دائما أن الخطر الداخلى يتهدد التجارب الثورية أكثر من الخطر الخارجى ، ونحن عرب فلسطين لسنا نعيش على أرضنا ، ولذا فنحن عرضة للتشويهات وعمليات التخريب والإفساد ، هذا فضلا عن بؤس الخطابات الإقليمية التى ندفع إليها بسبب المذابح والمضايقات والقهر فى المطارات والسجون وعبر الحدود . . إلخ .

ما تقدم دفعني أن أكتب عن الإنسان الفلسطيني وعذابه ، فلا أمجد ولا أرش السكر على الموت ، ولا أحمل الأعداء مسؤولية كل كوارثنا ، فهناك أعداء في الداخل .

في زيارتي الأخيرة لموسكو عام ١٩٨٤ قال لي رئيس تحرير مجلة « الآداب الأجنبية » :
ــ نشرنا روايتك بعد ثلاث جلسات حوار لهيئة التحرير عام ١٩٨٠ ، خفنا أن يصدم القارىء في بلادنا مما يقرأ ، أما بعد خروجكم من بيروت وما نشب من اقتتال داخلي ، والمآسي التي لاحقتكم ، فأحسب أننا لو قرأنا الرواية جيدا ما كنا فوجئنا بالذي حدث ، لذا عدنا وقرأنا روايتك من جديد ، وهي أول رواية عربية نقدمها للقارىء في بلادنا على صفحات مجلتنا . . طبعا فيما بعد قدمت رواية الكاتب الكبير الأستاذ نجيب محفوظ (اللص والكلاب) .

ــ ٤ ــ

عام ١٩٨٦ صدرت روايتي (الرب لم يسترح في اليوم السابع) ، وهي رواية الخروج من بيروت على السفينة . وكنت قد عشت التجربة الرهيبة ، تجربة الخروج بعد الحصار . لا حقتنا بارجة أمريكية طيلة سبعة أيام يرافقها طراد فرنسي ، من بيروت إلى قبرص إلى كريت ثم . . بنزرت في تونس .

في الليل تشعل البارجة الأمريكية ضوءاً رهيبا ، يبدو كعين السكلوب ، تسلطه على سفينتنا ، ويحوّم في الضوء سمك القرش الرهيب ، وفي مياه بعيدة نبتعد عن فلسطين وأسرنا وذكرياتنا ، وعلى السفينة أبطال وجرحى ولصوص ومزورو بطولات وأدعياء وعشاق وكتاب وفنانون ، لقد اختلطت القيم والمثل ، والمبدع لابد أن يكون شاهدا صادقا ، ولذا كتبت روايتي (الرب لم يسترح في اليوم السابع) ، وبعض الأسماء جعلتها مناسبة للعار لأنها أسماء لصوص سفلة حولوا حياتنا إلى جحيم . ليس الشعر وحده ما يهجو ، الرواية أيضا تهجو كل بشاعة تنخر حياتنا وتنغص عيشنا وتشوه ثورتنا .

الثورة مشروع للتغيير والتغير ، فإن حملت الأمراض فكيف تغير ؟ وإلى أين تمضي إن فتكت الأمراض بروحها وعقلها ؟ !

ذات يوم في تونس ، التقيت أحد المسؤولين ، وكان معنا في سفينة الخروج تلك ، فأرغى وأزبد وهدد وتوعد ، فسألته :

ــ لماذا أنت غاضب ، ألم تكن تحمل حقيبة مليئة بالمجوهرات والأموال ؟ !
فسألني :
ــ ماذا سيقول أبنائي عندما يكبرون ويقرأون هذه الرواية ؟ !
وسألته :
ــ ألا تفكر بأبناء الشهداء ، أنت تفكر بسمعتك فقط رغم أنك سرقت . مادمت خجلا مما فعلت فلماذا فعلته ؟ !
قال :
ــ أدفع لك تكاليف طباعة العمل من جديد وتحذف اسمي !

سألته :

ــ لو حذفت اسمك ، فهل نبرىء اللصوصية من عارها . . اللصوصية والسرقة ــ سرقة أمجاد الشهداء والأبطال ــ أليست تخجلك ؟ !

٥ ــ

لم أكتب ما يُسلى ، لم أكتب ما يبعث الرضى ، دائما هجست بكتابة تليق بحرية وطن وكرامة الإنسان . وبالنسبة لى المقدس هو ما يحقق حرية الوطن وكرامة الإنسان . والثورة وسيلة ، والوسيلة لابد أن تكون شجاعة وشريفة ومبدعة ومغيّرة ، وبغير ذلك تكون طقوس موت مجانى وإضاعة للجهد والعطاء ، والمبدع الذى يسكت على هدر دم الفداء والبطولة هو شاهد زور وخادم سياسة عاجزة ملفقة .

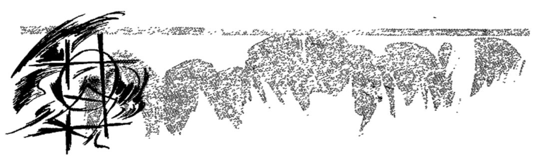
لقدم قدم عدد غير قليل من المبدعين الفلسطينيين حياتهم وهم يحملون أفكارهم ومثلهم وقيمهم : حسن مقبل ، ناجى العلى ، عز الدين القلق . وفى مواجهة الإرهاب الصهيونى المباشر والمعلن ، استشهد غسان كنفانى ، على فوده . . وعدد من الشعراء والأدباء والفنانين . لقد تقاطع رصاص الجريمة والغدر فى رؤوس مبدعينا. ولكننا ، ومع ذلك ، نواصل إبداعنا ، ويصب ما نبدعه فى نهر الإبداع العربى الواحد

معركتنا فى مواجهة أعداء الإبداع والديمقراطية واحدة ، وأحسب أن واحة الديمقراطية مازالت بعيدة ، فنحن فى الصحراء ، صحراء الجهل والتخلف والتبعية والفردية والإقليمية !

لقد وقع القمع على المبدع الفلسطينى من العدو الخارجى ومن الجاهل الداخلى . وما قدمته فى شهادتى هو النذر اليسير ، لست أروى سيرة بطولات فردية ، ولكننى أكشف بعضا من معاناتنا .

المبدع الفلسطينى لا يواجه عدوا واحدا ، والمبدعون الفلسطينيون ليسوا طبعة واحدة وتجربة واحدة وموقفا واحدا . المطالبة بتحرير فلسطين وإحقاق حقها لا تكفى . . وأحسب أن ما قدمته فى شهادتى يوضح هذا الأمر .

●



رحلتى مع الرواية والقصة

سعيد سالم
مصر

مقدمة :

شاءت الظروف أن أكتب هذه الشهادة قبل بلوغى الخمسين بخمسة أشهر . ولقد فوجئت بأن تجربتى المحدودة مع الكتابة ـ التى هى تجربتى مع الحياة ـ خلال ما مضى من العمر ، تجربة طويلة وممتعة ومريرة . تجمع بين اللذة والألم ، والإحباط والأمل . يلتقى فيها السعى نحو المستحيل بقبول الممكن فى أحيان قليلة والتمرد عليه فى معظم الأحيان . إننى أمارس هذه التجربة حتى هذه اللحظة بوعى من يتحرك بحب شديد للدنيا ، ويرى فى الفن جمالاً وفى الإبداع مسألة حياة أو موت . وفى الوقت ذاته ، فإن نشأتى الدينية وجذورى التراثية تحتمان علىّ الاعتراف منذ البداية بأننى أعيش أسيرا لمرض الثنائية المتضادة بين الدنيا والدين ، وتستبد هذه الثنائية بكيانى بوصفى فردا مثلما تستبد بمجتمعنا العربى بين الحلال والحرام ، وبين الأصولية والليبرالية ، وبين الخصوصية والعالمية ، وبين الوطنية والقومية ، وما إلى ذلك من ثنائيات قائمة على التفاضل لا على التكامل ، بحيث تسفر دائما عن حلول تلفيقية وقرارات بلا إرادة . غير أن ثنائيتى قد أسفرت ـ لحسن حظى ـ عن طاقة فنية متوترة أعتقد أنها لن تعرف السكون فى زمن قريب .

*

بدأت فى صباى كتابة ما يشبه التأملات . كان معظمها يدور حول فلك الطبيعة على ضوء مشاهداتى المحدودة التى جادت بها الفرص للبيئة الريفية والصحراوية . كان يبهرنى الاتساع والامتداد اللانهائى سواء لرمال الصحراء أو للأرض المزروعة . أما البحر فكان مادتى الأساسية لتلك التأملات بكل ما كان يوحى به من مشاعر إنسانية أهمها التقلب بين الهدوء والغضب ، تلك الصفة التى مازالت تلازمنى حتى اليوم بسبب وبلا سبب . كنت لا أعى أن لكتابة الأدب الجيد شروطاً ثلاثة هى الموهبة والتجربة الخاصة ثم الثقافة العامة . ولكنى كلما عدت لقراءة هذه التأملات أدركت كم كنت ساذجا يرى الحياة بمنظار رومانسى حالم وقلب عامر بالنوايا

الحسنة تجاه الناس والأشياء . غير أنى رغم تجاوزى التاسعة والأربعين مازلت أحتفظ بالمنظار نفسه والقلب نفسه ولكن بأسلوب طورته خبرة السنين . لهذا فإننى لو شئت ترتيب المكان والزمان والإنسان طبقا لأهمية كل منها فى كتاباتى أستطيع القول أن الإنسان يأتى فى المرحلة الأولى يليه الزمان ، أما المكان فالإسكندرية بوصفها بيئة متميزة كانت تشدنى كثيرا فى البداية ، لكن إسكندرية الفن والذوق والجمال والنظام قد تحولت اليوم إلى مدينة قبيحة مليئة بالقمامة وعربات الجائلين بالميكروفونات ، ومحدثى النعمة من الانفتاحيين الجدد الذين شوهوا جمالها وساهموا فى انحطاط الذوق العام والخاص بالناطحات التى بنوها بأموالهم المشبوهة فى مواجهة الكورنيش ، والإعلانات الفجة ، والأغانى السوقية بأقذع الألفاظ وأنكر الأصوات تنطلق من محلاتهم التجارية ليل نهار ، حتى فوضى العربات فى الشوارع فاقت فوضى القاهرة ، وقد تعاقب ـ للأسف ـ على المدينة عشرات المحافظين ، ولا كبارى علوية ولا أنفاق وإنما صراعات حقيرة على المكاسب الفردية حتى ضاعت خصوصية الإسكندرية بتاريخها الثقافى والجمالى العظيم .

وفى صدر شبابى كنت عزوفا عن المغامرات النسائية لأكثر من سبب ، إذ كنت مضطرا إلى الحصول دائما على درجات التفوق حتى أُعفىَ من المصروفات الدراسية فكان حرصى على وقتى شديدا ، كما أننى كنت أفتقد الثقة الكافية للاقتراب من الجنس الناعم بسبب ضيق ذات اليد ـ وقد اكتشفت فيما بعد أنه مبرر وهمى خاطىء ـ ومن جهة أخرى كنت أرفض مشاركة زملائى لياليهم الحمراء التى لم تنقطع يوما فى شققهم المفروشة ، فمعظمهم كانوا وافدين من محافظات أخرى . لقد كان شعورى بالإشفاق نحو نساء الليل شديدا ، وطالما جلست معهن لمجرد الحديث بدافع من حب الاستطلاع للوقوف على أسرار سقوطهن ، وكان هذا مثار سخرية أصدقائى ودهشة هؤلاء النساء وتقديرهن . ورغم أن معظم قصصهن كانت مصنوعة بمهارة شديدة إلا أنها كشفت لى بوجه عام عن أسرار قاع المجتمع بتفاصيل مثيرة أفدت منها كثيراً فى قصصى القصيرة بالذات .

وكنت قد اخترت دراسة الهندسة الكيميائية لحبى الشديد لظاهرة التفاعل بين مادتين لينتج عنه مادة ثالثة . وقد تبين لى فيما بعد أن العلاقة وثيقة جدا بين الرواية والهندسة الكيميائية ، فالاثنتان تشتركان فى ظواهر التفاعل والتركيب والتحليل والتكثيف ، الأولى فى اللغة والشخصيات والأحداث والثانية فى العناصر والمحاليل والمركبات . وما من شك أن هذه الدراسة ذات الطبيعة الخاصة قد ساهمت إلى حد كبير فى تشكيل معالم أسلوبى الروائى والقصصى . ولن أنسى سهرى فى معمل الصغير ببدروم كلية الهندسة حتى الصباح لأيام عديدة أجرب وأستكشف أسرار الطينة المصرية وأحلل وأختبر حتى توصلت إلى سر علمى أراد أحد معارفى من رجال الصناعة أن يستغله ـ ويستغلنى ـ تجاريا ، وكانت تجربة فاشلة أدت بى إلى المبيت ليلة على «البرش» فى سجن عابدين للمباحث الجنائية العسكرية وسط مجموعة من المجرمين والنشالين ، حيث تبين لى أننى آخر من يصلح للعمل فى التجارة . ومنذ ذلك اليوم أطلق علىَّ الدكتور يوسف بكر المشرف على رسالتى لقب «سعيد المجنون» وأفهمنى أن الحياة لا تكفى لأن يحصل الإنسان على العلم والمال معا فلكلٍ طريقه . فى هذه المرحلة من حياتى ، كنت مهتما بتيارات الفلسفة الغربية ، وقد انبهرت كثيرا بالفلسفة الوجودية حتى قرأت كتابا صغيراً للعقاد عنوانه ، (الوجودية والإسلام) ، أحدث لى التوازن المنشود ، ومن هنا تعلمت ألا أنظر للأشياء من وجهة نظر واحدة . وطبقت ذلك بنجاح فى حياتى العملية خصوصا فى علاج مشاكل العمال . والواقع أن الدراسة العلمية تدفع العقل دائما جهة الغرب ، فكان تركيزى أيضا على أدباء الغرب والأدباء الروس ولا يمكن أن أنسى انبهارى بمكسيم جوركى وبطل مسرحيته (الحضيض) الذى كان يسكر كل مساء ويغنى فى الطريق قائلا : «أنا لا أريد شيئاً» . أعجبتنى تلك العبارة وتمنيت أن أعيش حياتى بهذا المفهوم ، خاصة عندما وجدت أن العقاد ينتهج

الطريق نفسه ـ فى كتابه (أنا) ـ فى علاقته بالناس حيث قرر ألا ينتظر منهم شيئا . وبدأت أدرب نفسى على فكرة الاستغناء ، وكان هذا أمرا عسيرا للغاية ، ولكنى قطعت حتى الآن شوطا منه لا بأس به جعلنى أستمتع بالوحدة أكثر مما أستمتع بالذوبان فى المجموع . أما بالنسبة للكتاب العرب فقد أحببت يوسف إدريس أكثر مما أحببت أى كاتب للقصة القصيرة فى العالم . وفى الرواية كان من الطبيعى أن ألتهم أعمال نجيب محفوظ قبل أن أفكر فى أى روائى آخر .

وتشاء الظروف ، فى هذه المرحلة نفسها من العمر ، أن تمنحنى الحياة ما أغنتنى به عن مباذلها وحفظت لى اتزانى العاطفى والنفسى والجسمانى معا ، إذ وقعت فى حب فتاة شقراء خضراء العينين شديدة الذكاء ، وقررت ألا تضيع من يدى مهما كان الثمن ، وعشت معها قصة حب رومانسية رائعة ، استكشفنا فيها الحياة معا حتى انتهت تلك القصة بالزواج . ولا مفر من الاعتراف بأن احتمال نجاح تجربة الزواج مع الكتاب احتمال ضعيف إلا أننى أعتبر نفسى موفقا فى هذه التجربة إلى حد مناسب . ومن أغرب ما بقى بذاكرتى من وقائع هذه التجربة واقعتان : الأولى حين كنت أردد ببراءة شديدة خلف المأذون ما يقوله لحظة عقد القران ويدى بيد صهرى حتى فوجئت به يقول إننى «قبلت نكاحها على مذهب أبى حنيفة» ، ورغم أننى كنت أعلم أن المقصود بالنكاح هو الزواج إلا أننى لم أتمالك نفسى من الضحك وسط الكبار الوقورين حين تصورت أن للنكاح بمفهومه الآخر مذاهب مرتبطة بأسماء الأئمة وأن المأذون هو الذى حدد لى بمعرفته المذهب والإمام لممارسة هذا التصور . أما الثانية فهى بطلان وثيقة زواجى حتى اليوم لأننى بعد أن تسلمتها اكتشفت أن الاسم المكتوب هو سعيد محمد سالم فبكل بساطة أمسكت بقلم جاف ـ وهى مكتوبة بالحبر ـ لونه مغاير وصححت (محمد) إلى (محمود) فى نسختى ونسخة زوجتى وبذلك أصبحتا لاغيتين قانونا .

وحين جندت عام ١٩٦٨ عشت مع زملائى نجتر آلام الهزيمة الساحقة وذهول صدمتنا فى عبد الناصر وفى الجيش وفى كل أحلامنا التى عشناها مع الثورة . كنت أنتظر يوم الثأر بصبر فارغ حين اكتشفنى صديق كان يكتب القصة اسمه فريد شرعان ، ونصحنى بالتفكير فى نشر ما كنت قد كتبته من قصص قصيرة تتميز بالسخرية المريرة من واقعنا المؤلم . وكان تفاعلى مع زملائى الجنود شديداً ، إذ كانت المرة الأولى فى حياتى التى تتاح لى فيها فرصة شاملة لتعرف طباع وعادات أبناء شعبنا من مختلف الطبقات والقرى والنجوع والبنادر ودراسة طبائعهم وثقافاتهم الحياتية المتنوعة والوقوف على سبل التفكير وأنماط السلوك المتباينة بين أبناء المدينة وأبناء الريف أو الصحراء . وكان من المثير لدرجة اليأس فى بعض الأحيان أن أكتشف أن بعض الجنود البسطاء لا يدركون أننا هزمنا بالفعل ولا يعرفون متى حدثت النكسة ولا يعرفون حتى اسم قائد الجيش المصرى .

وأعتقد أن تشبع روحى بالسخرية من مثل هذا الواقع كان دافعه التناقض بين ما أراه وما أتصوره ، فضلا عن أن أهل السواحل بوجه عام يتمتعون بهذه الصفة . لقد رأيت بعينى «خميس فلفل» ـ بطل رواية (جلامبو) ـ الفقير وهو يوزع المشروبات على رواد المقهى على نفقته ابتهاجا بانتصارنا المرتقب فى حرب يونية ١٩٦٧ ، ثم رأيته يعلق تمثالا من القماش المحشو بالقش لموشى ديان فى الشارع واضعا فى منتصف مؤخرته مدية مكسوة بقرن من الفلفل الأحمر الطويل وهو يقهقه فى نشوة عارمة . وبعد أن ألقى عبد الناصر بيان التنحى انفجر خميس فلفل فى البكاء ثم فوجئت به يهرول إلى التمثال وقد انفجر هذه المرة فى الضحك بالقوة نفسها صائحاً :

ـ أنزلوه يا أولاد الكلب قبل أن يصل هذا الأعور إلى شارعنا .

ولست أجد فارقا يذكر بين سلوك خميس الأمىّ الساخر تجاه ذلك الموقف وبين سلوكى تجاهه إذ أصابتنى الصدمة بالتهاب فى عصب المعدة الحائر جعلنى غير قادر على تناول الطعام حتى اليوم الأخير من عام ١٩٦٧ . فى ذلك اليوم دعانى صديق عائد من بعثة عسكرية - وقد حولته الصدمة التى تلقاها بذهول فى الغربة إلى حطام بشرى - لقضاء سهرة رأس السنة بأحد الكازينوهات المطلة على الشاطىء ، وفى تلك الليلة ضحكت من قلبى كما لم أضحك من قبل إذ أفرطت فى الشراب وانطلقت متماديا فى مداعبة النساء ، ومازلت أذكر تلك الحلقة المستديرة من حولى من النساء وأزواجهن وهم غارقون فى الضحك بينما كنت أشرح لهم مأساة انسحابنا من سيناء من خلال قصة فكاهية معظمها مختلق من وحى اللحظة .

كان لابد أن أصدر روايتى الأولى - كجس نبض - على نفقتى الخاصة ، وكانت صدمتى مثيرة للسخرية ، حين تعاملت معى مصلحة الضرائب باعتبارى صاحب دار نشر جنى أرباحا طائلة من طباعة هذا الكتاب الهزيل - شكلا - فحجزت على شقتى وأرسلت لى الإنذار يلى الآخر . وجدير بالذكر أن عدد النسخ المطبوعة كان خمسمائة نسخة فقط ، كما أن سعر النسخة كان خمسة عشر قرشا ، أما عن عدد النسخ المباعة فخير ما يقال عنها «إذا بليتم فاستتروا» ! .

كنت خائفا أن تأتى روايتى الثانية فى مستوى يقل عن سابقتها ، وكانت (بوابة مورو) تعالج فكرة «الانتماء السلبى» ، كما أسماها النقاد ، عند الشباب الذين تحول العوائق الاجتماعية والاقتصادية والنفسية دون انتمائهم الصادق لأية قيمة نبيلة من بينها الانتماء إلى الوطن .

كان شقيقى الذى يكبرنى مباشرة قد وعدنى بتمويل إصدار هذه الرواية (حوالى مائة وخمسين جنيها فقط فى ذلك الوقت) لطباعة ألف نسخة عام ١٩٧٧ ، ثم ما لبث أن تراجع عن وعده حين أوضحت له منذ البداية أن احتمال الخسارة أكبر بكثير من احتمال استرداد النفقات ، فباعت زوجتى سواراً ذهبيا لإنجاز هذه المهمة . وأفاجأ للمرة الثانية برد فعل من نوع جديد إذ وصلنى خطاب من نجيب محفوظ - نشر فيما بعد بمجلة «أكتوبر» عدد ١٩٧٨/٣/٧ - يقول فيه ، «من حسن الحظ أننى تمكنت من قراءة (بوابة مورو) ، وأشهد بأنها جذبتنى إلى قراءتها بسحر فيها لاشك فيه . وهى عمل جديد فى تصويره للبيئة وبما قدمته من شخوص حية ممثلة فى الراوى والأب والفتاتين ، وأسلوبها ينبض بالحياة والتلقائية . وإنى أهنئك عليها وأعتبر عملك هذا من آيات البشرى ببعث الحياة الثقافية التى لم يعد لها من عماد إلا حماس بعض الشبان أمثالك من أدباء مصر العزيزة» .

فور قراءة هذا الخطاب اتخذت قرارا حاسما بألا أصدر كتابا على نفقتى مرة أخرى حتى لو أصبحت مليونيرا ، فعلى الكاتب أن يكتب فقط . ومازال قرارى موضع التنفيذ حتى اليوم رغم أن لى عدة روايات لم أستطع نشرها حتى الان ، فضلا عن أننى لم أصبح مليونيرا .

وبعد (بوابة مورو) بعامين افتتح الدكتور عبد العزيز الدسوقى سلسلة «المواهب» الصادرة عن هيئة الكتاب بروايتى الثالثة (العائد) والتى أسماها (عمالقة أكتوبر) لأسباب أوضحها فى مقدمة الكتاب . ولقد قدمنى للقراء بنبوءة شديدة التفاؤ ل لم تتحقق بالطبع - قائلا : «يسعدنا أن تكون الحلقة الأولى من هذه السلسلة رواية (عمالقة اكتوبر) للقاص السكندرى الشاب سعيد سالم الذى يمتلك موهبة ممتازة وطاقة فنية خصبة ، ونرجو أن يلتفت إليه النقاد بصورة أشمل وأعمق فنحن نعتقد أن هذا الشاب سيحتل فى أعوام قلائل قمة رفيعة فى مجال

الفن القصصى والروائى» . والحق أن هذا الرجل تحمس لى سنين عديدة دون أن يعرفنى أو حتى يرانى - كنت أبعث إليه بأعمالى بالبريد - حتى إنه كتب مرة فى مجلة «الثقافة» يقول «إننى أعتبر سعيد سالم من أعظم كتاب القصة والرواية فى جيل السبعينيات» ، (عدد شهر ديسمبر ١٩٧٧) .

تعالج هذه الرواية قضية الشباب ذى الانتماء الإيجابى الحقيقى لوطنه الذى يواجه بالفساد الداخلى الشديد ويطالب مضمونها - تلميحا لا تصريحا - بأن تسود الجبهة الداخلية الروح نفسها التى سادت بين العسكريين أثناء حرب أكتوبر .

ويصرح يوسف إدريس (مجلة البيان الكويتية يولية ١٩٨٢) بأن «سعيد سالم هو ابن الإسكندرية الذى دخل المسرح الأدبى دخول العاصفة والذى أتوقع أنه سيظل يثير من حوله تلك العواصف الخلاقة . . . . فله استقلاله الفنى وله طريقته الخاصة وله مدرسته فى الكتابة . إن قصص سعيد سالم أحسن من قصص يوسف عجنون مليون مرة» .

ومن مفارقات القدر أن يشيد يوسف إدريس بأعمالى مرة أخرى فى آخر لقاء جمع بيننا قبل رحيله أثناء الاحتفال بالفائزين بجائزة إحسان عبد القدوس الأولى للرواية والقصة القصيرة . وكنت قد اشتركت بهذه المسابقة على مضض حتى تنشر روايتى (الأزمنة) - لو فازت - كحلقات مسلسلة بمجلة «روز اليوسف» ولقد فازت بالفعل بالجائزة الأولى بإقرار اللجان الأربع جميعا ولكنها نشرت بروايات الهلال (يولية ١٩٩٢) أى بعد كتابتها بأربع سنوات ، وهى أقل مدة ظلت فيها رواية من رواياتى فى انتظار النشر !!

قال يوسف إدريس فى ذلك الحفل : «إن سعيد سالم كاتب مخضرم وأنا تعجبنى أعماله جدا ، والذين فى عمره لا يشتركون فى مسابقات ولكنى أشكره لاشتراكه فى هذه المسابقة فاشتراكه بها يرفع من قيمتها ويشرفها» .

لقد بدأت علاقة الحب الذى جمع بينى وبين يوسف إدريس بأن أهديته رواية (بوابة مورو) بكلمات صادقة طبعت على الصفحة الأولى من الرواية . وحين حضرت من الاسكندرية لأتعرف عليه لأول مرة أبلغنى السكرتير عن لسانه بأنه مشغول الآن ، ولكنه سوف ينتظرنى فى اليوم التالى فى الموعد نفسه . آلمتنى الصدمة بشدة لأنه كان من الممكن أن يستقبلنى ولو لدقيقتين ويعتذر لى بنفسه . لهذا سارعت بانفعال شديد إلى كتابة مقالة نشرت بـ «الأهرام» أعلنت فيها سحبى لهذا الإهداء لأنه لم يقابل بالحب والاحترام . فكتب مقالا بمفكرته الأسبوعية بـ «الأهرام» بتاريخ ١٩٧٩/١/١٩ يطمئننى فيه أننى سوف أصبح كاتباً كبيراً ، ويطالبنى بألا يقتل طموحى النبى فى داخلى ويتهمنى بأننى مادمت قد سحبت الإهداء فإنه لم يكن نابعاً من القلب وإنما صادر عن رغبة منى فى أن يكتب عنى . ولم ينقض وقت طويل حتى أثبتت له الأيام صدق مشاعرى وبراءتى من تهمته حتى إنه قال لى يوماً فى حديث تليفونى إنه يحفظنى فى داخل عينيه وإنه ينتظر أن أكتب عنه بعد أن يموت ، وهذا ما حدث بالفعل . (جريدة الأخبار ١٩٩٢/٨/٥) . وأذكر أننى تلقيت نبأ وفاته لحظة أن كنت ذاهبا لحضور حفل زفاف ابنة إحدى الزميلات فبكيت فى صمت وقضيت الليلة حزينا واجما على فقد فنان لا يعوض .

ولقد تناولت فى أعمالى بعد ذلك معظم القضايا التى أرقتنى فى طفولتى وصباى وصدر شبابى . . ففى عام ١٩٨٥ صدرت لى رواية (آلهة من طين) بعد بقائها محتجزة فى هيئة الكتاب لمدة ستة أعوام . وهى تناقش العلاقة بين الدين والفن ، ثم صدرت مرة ثانية عن دار الجليل بدمشق . وكان آخر ما قد يدور بذهنى أن تكون هذه

الرواية صالحة للسينما لدرجة أن يقررها الدكتور محمد كامل القليوبي الأستاذ بمعهد السينما مادة روائية على طلبة شعبة السيناريو ، وأن يصفها كاتب السيناريو الدكتور رفيق الصبان فى مقال له بمجلة «روز اليوسف» ١٩٨٩/٣/٢٧ بأنها تتفوق على (قنديل أم هاشم) .

ثم توالت كتابات النقاد مثل الدكتور على الراعى (المصور ٨٢/١١/٢٦) والدكتور صلاح فضل (الأهرام - ٨٠/١/٢٢) والدكتور يوسف عز الدين عيسى (الأخبار ٧٩/٧/٤) وعلاء الديب ومأمون غريب وعبد الفتاح رزق ، والناقد السورى شوقى بغدادى ، والراحلان مصطفى السحرتى وجلال العشرى وغيرهم . . وكانت كلها كتابات مشجعة للغاية دفعتنى إلى الخوف على مستواى فواصلت القراءة باهتمام طغى على كل اهتماماتى الحياتية الأخرى وجعلنى أتنازل عن مكاسب عديدة كان أولادى سينعمون بها لو لم تدركنى حرفة الأدب التى آمنت منذ ذلك الحين بأنها قد أصبحت قدرى .

وفى عام ١٩٨٠ بلغ اهتمامى بالتفكير فى مسألة «المال» ذروته فتناولت تلك القضية الحساسة فى عمل درامى بعنوان (حجر النار) بوصفها محاولة أولى لاقتحام هذا الموضوع ثم استوفيته بكتابة رواية (الفلوس) التى تناقش رؤ ية عصرية إسلامية لعلاقة الإنسان بالمال . وهذه الرواية سيئة الحظ لم تنشر حتى الآن رغم مرور اثنى عشر عاماً على كتابتها(١) .

ويعيدنى هذا إلى الحديث عن مشكلتى مع النشر ، فأحمد الله أننى تعلمت ـ بعد معاناة طويلة ـ أن أكتب دون أن أدع هذه المشكلة تحبطنى أو تعطلنى عن القراءة أو الإنتاج ، أو تحولنى إلى شكاَّء دائم الصياح والغضب ، ولكنى كلما شعرت بالظلم سارعت بالكتابة إلى من بيدهم الأمر أصب عليهم غضبى دفعة واحدة فى صدق شديد دون أن أبالى بالنتائج . وأضرب مثلا واحداً على ذلك بما حدث لى مع سلسلة كتاب اليوم . إذ ألغى المسئولون عنها عقدى معهم بعد خطاب من هذا النوع ! وعلى وجه العموم ، فإننى أدعى أننى مشهور بخطاباتى الصريحة جدا فى الوسط الأدبى ، والتى كونت من خلالها جيشا من الأصدقاء بطول البلاد وعرضها ، وما إن أنتهى من كتابة الخطاب للتنفيس عما أكتمه فإننى أنسى الأمر برمته تماما .

ثم كتبت روايتى السادسة (عاليها أسفلها) بشكل فانتازى مناسب لفكرتها القائمة على أن أجدادنا الفراعنة قد علموا أن أهراماتهم انقلبت فأصبح عاليها سافلها ، وأن أحفادهم المعاصرين عاجزون عن إعادتها إلى وضعها الطبيعى فقرروا إيفاد بعض مندوبيهم من الملوك للمساهمة فى إعادتها إلى وضعها الطبيعى على أن يعودوا لقبورهم بعد ذلك .

لقد كان محركى الحقيقى لكتابة هذه الرواية ـ والتى كنت أظن فى البداية أنها قصة قصيرة ـ هو إحساسى بأن الكذب فى حياتنا قد بلغ ذروته حتى أصبح وجه مجتمعنا قبيحاً كأمعائه . كنت حين أطالع الجرائد والمجلات أصاب بحالة من القرف والاشمئزاز لشدة النفاق الذى يحول الشىء إلى نقيضه بجره قلم ، ويكفى أن أدلل على ذلك بالتصريحات الكاذبة لبعض الوزراء والمسئولين الذين يتعاملون مع الواقع كأنه وهم ومع الوهم كأنه واقع ، كما لو كانوا يخاطبون شعبا قد فقد عقله وذاكرته وإحساسه . ففى اليوم نفسه ، الذى يصرح فيه أحدهم بثبات سعر سلعة ما ، نجدها قد ازداد سعرها فى اليوم التالى مباشرة لعدة أضعاف ، وكأنما امتزج الكذب بالصدق امتزاجاً «جنسوكيمائياً» يصعب معه إعادة فصلهما مرة ثانية ، مثلما يصعب فصل المزيج الكيمائى المكون من

عنصرين ، وإنما تسفر هذه العلاقة غير المشروعة ـ حيث الكذب هو الفاعل والصدق هو المفعول به ـ عن وليد مشوه هو واقعنا الهلامى العجيب الذى تحولت فيه القمة إلى قاع وتحول القاع إلى قمة بقدرة قادر . ولهذا كان على ملوك الفراعنة أن يلتقوا ويتحاوروا مع نظائرهم من الأحفاد المختصين بالسياسة والعلوم والاقتصاد والفنون والأديان الثلاثة حتى يتوصلوا إلى مكمن الداء . ورغم محلية هذه القضية إلا أننى أرى فيها مشاكل العالم الثالث ممثلة بالقدر الكافى والمشترك .

وقد صدرت هذه الرواية عام ١٩٨٥ عن مطبوعات وزارة الثقافة بدمشق ، ونفدت تماما ، ولكنى لم أستطع للأسف نشرها بمصر حتى الآن . وهى الآن تنعم برقادها بين أضابير هيئة الكتاب وتقارير موظفيها الأجلاء .

وتأتى روايتى السابعة (الشرخ) التى صدرت عن «دار طلاس» بدمشق عام ١٩٨٨ والتى تتعرض لمرحلة النكسة على المستويين الفردى والجمعى من خلال بانوراما اجتماعية لمصر تنتهى بمشهد اغتيال السادات .

*

انتهيت من رواياتى الأربع الأولى إلى مفهوم محدد للانتماء بأنه موقف شعورى إيجابى لا يمكن أن يتحقق ما لم يكن متبادلاً بين الوطن والمواطن ، وإلى مفهوم واضح لعلاقة الإنسان بالمال يحرره من عبوديته له ، ثم إلى درء التناقض بين الدين والفن ، فالفن جمال والله جميل ، وليس محالا أن «يجتمع الدين والفن فى رأس رجل» .

*

إن سياق الحديث عن تجربتى مع الرواية والقصة القصيرة يستدعى إلى ذاكرتى وقائع عديدة تزيد من صعوبة منهجة هذه الشهادة بسبب خيانة الذاكرة أحياناً أو بسبب التردد أحياناً أخرى ، خشية سوء ظن القارىء فى جدوى ما أذكره أو أهميته . ولهذا فسوف أحرر نفسى من الان ـ مضطرا ـ عن ربط تلك الوقائع التى أشرت إليها ربطاً منهجياً بموقع العمل الفنى فى الشهادة من حيث إنه رواية أو قصة قصيرة حتى أتمكن من سرد ما قد أتذكره فجأة ولو بعد تجاوز موقعه المنطقى الذ ى كان ينبغى أن يذكر فيه . وأبدأ بواقعة ترجمة إحدى قصصى إلى اللغة العبرية ونشرها بجريدة «معاريف» الإسرائيلية[٢] عدد ١٩٨٢/٣/١٩ . كان عنوان القصة (ظلال بين الحرب والأشياء) التى أذكر أنها بدأت بالعبارة الآتية «شيتا بنت العبيطة» ـ كانت هذه القصة قد نشرت قبل ذلك بمجلة «الثقافة المصرية» عدد فبراير ١٩٧٨ ـ حين قامت قيامة بعض «الناس» الذين اتهمونى بالنشر فى إسرائيل متجاهلين الفرق بين النشر والترجمة ، وتشاء الظروف العجيبة أن ألتقى بعد ذلك بالدكتورة «رفكايادلين» أستاذة الأدب العربى بالجامعة العبرية فى القدس ليتضح أنها هى التى ترجمت القصة لأنها ـ كقولها لى ـ رأت فيها تنبؤاً باتفاقية السلام بين مصر وإسرائيل وكانت تزور مصر فى تلك الفترة لتعد بحثاً أدبياً عن كُتاب القصة والرواية فى مصر يتضمن إجراء حوارات معهم . ومن المثير للضحك والأسى فى ان أن يتهمنى أحد هؤلاء «الناس» بحبى لارتياد المراكز الثقافية الأجنبية كما لو كان وجود هذه المراكز فى مدينتى عملا إجراميا تسمح به الدولة ويرفضونه هم وبالتالى فمن يقترب من هذه المراكز يتهم بالعمالة الثقافية . لقد دعانى المركز الثقافى الألمانى يوما لألقى محاضرة بعنوان «نجيب محفوظ الإنسان» بمناسبة حصوله على جائزة نوبل وتقاضيت أجر عمالتى الثقافية عن هذه المحاضرة ، وكان على ما أذكر مائتى جنيه مصرى ، كما منحنى المركز الثقافى الأمريكى دعوة مجانية لزيارة أمريكا والالتقاء بالكُتّاب والأدباء هناك بعد أن شاهد القنصل الأمريكى الحوار الذى دار بين فاروق شوشه ونجيب محفوظ فى التليفزيون عقب حصوله على جائزة نوبل وذكر اسمى ضمن مجموعة من الأدباء الذين يرى فيهم قيمة

معينة . ولما عدت من الزيارة أقيمت ندوة بالمركز بعنوان «أمريكا فى عيون مصرية» كان أهم ما جاء فى حديثى بها أن «أمريكا مازالت للأسف دولة منحازة لإسرائيل» ، لكن هذا لم يشفع لى عند «الناس» الذين كانوا أكثر «أمركة» من الأمريكيين .ولم يعجبهم كلامى كما لم يعجبهم قبولى للدعوة التى لابد أنهم كانوا سيرفضونها ـ والله أعلم ـ لو وجهت إليهم ولم توجه لى . ومن الغريب أن يصفق الأمريكان لانتقادى لهم بينما يغضب «الناس» !!

ومن أسخف الوقائع الأدبية واللاأدبية فى آن ، التى دارت فى غيابى ، تلك التى حدثت بمطابع هيئة الكتاب عام ١٩٧٩ حين اعتصم بعض عمال المطبعة الذين كانوا يصفون حروف رواية (آلهة من طين) لاعتقادهم بأننى زنديق يهاجم واعظا دينيا لولا أن حسم الدكتور سمير سرحان الموقف بشدة لإنهاء هذه المهزلة ، وقد أقرت لجنة جديدة ما سبق أن أقرته اللجنة الأولى من خلو الرواية من الزندقة ، ولعل هذه الواقعة كانت سببا مباشرا فى رفض موظفى لجان القراءة بالهيئة كل أعمالى بعد ذلك حتى يريحوا أدمغتهم من مشاكلى ، كما كانت الواقعة نفسها بمثابة صك حكومى رسمى يقر بأننى لست زنديقا فالحمد لله على كل الأحوال .

وأعود - بلا منهج ـ مرة ثانية إلى (عمالقة أكتوبر) حين حولتها إلى دراما إذاعية بعنوان (العائد) فى مسلسل شهرى بإذاعة الإسكندرية فى مارس ١٩٨٢ . حيث فوجئت بمدير شركتى يتقدم ببلاغ ضدى إلى النيابة يتهمنى فيه بالإساءة إلى سمعته واتهامه بالرشوة واللصوصية والانتهازية لتطابق اسمه الأول مع اسم المدير المنحرف فى المسلسل . وبالطبع حفظ البلاغ لعدم ثبوت الأدلة مع ضرورة الإشارة إلى إعجاب وكيل النيابة الشديد بعملى وفهمه لنواياى الوطنية . إلا أن المثير فى الأمر أن زوجة المدير الشاكى قد توجهت إلى الإذاعة تسأل المخرج عن اسم وعنوان السيدة التى تزوجها زوجها عليها ـ فى المسلسل ـ وعبثا حاول المخرج ـ خالد منيب ـ رحمه الله أن يشرح لها الفرق بين الخيال الفنى والواقع . . وبعد استدعاء كل من المخرج والأستاذ صابر مصطفى ـ مدير الإذاعة ـ إلى النيابة اتخذوا جميعاً قراراً فى الإذاعة ألا تعتمد أعمال سعيد سالم الدرامية إلا بعد أن يوقع تعهدا بأن الأسماء الواردة فى العمل لا علاقة لها بالواقع . ومثلما هددنى ذلك المدير بالقول والفعل هددنى شاعر كبير بالقتل حين تعرضت فى مقال لبعض تصرفاته التى تسىء للثقافة والمثقفين وشبهته بشخصية روائية معينة ، ويعرف الوسط الأدبى بالإسكندرية هذه القصة المليئة بالنوادر والأعاجيب والتى شهد تفاصيلها الأستاذ الدكتور يوسف عز الدين عيسى العالم والأديب المعروف ، لكن الذى يمنعنى من ذكر تفاصيلها هو وفاة شاعرنا الكبير عليه رحمة الله ، فقد كان رجلا طيبا بحق خاصة أنه لم ينفذ تهديده .

ولا يجوز فى هذا المجال إغفال العديد من المواقف الأدبية المثيرة التى عايشتها فى ندوة نجيب محفوظ الصيفية بالإسكندرية عبر سنوات عديدة . وقد يحتاج الأمر إلى كتاب لسردها ، ولكنى سوف أنتقى بعضا مما قد يلقى منها مزيدا من الضوء على إنتاجى أو على شخصى بوصفى منتجاً . لقد قررت عام ١٩٩٠ مقاطعة الندوة معتذرا للأستاذ بسبب رفضى لإصرار أحد الزملاء على فرض موضوعين محددين على الحاضرين فى كل مرة ، هما الفتنة الطائفية وضرورة تطبيع العلاقات الثقافية مع إسرائيل . ولقد تمادى فى ذلك استنادا إلى طبيعة الأستاذ المجاملة لجميع الآراء حتى إن بلغ التذمر يوما بأحد الحاضرين درجة الاشتباك اللفظى العنيف مع هذا الزميل . أبلغت الأستاذ بقرارى من خلال البريد (أحتفظ بتسع رسائل من الأستاذ على مدى سنوات عديدة) قبل قدوم الصيف بعدة أسابيع فبعث إلىَّ برسالة رائعة فيها درس حياة لا ينسى وهذا نصها : « أخى العزيز . سعيد سالم تحياتى وأشواقى وبعد . . تلقيت رسالتك وأسفت جداً لحرمانى من صحبتك الجميلة للأسباب التى ذكرتها وقد كان يعزينى تصورى أنك مشغول بتمهيدات عملك الجديد الذى أتمنى لك فيه كل توفيق . وما عسى أن

أقول ؟ . . لابد من اتساع الصدر وتحمل الكثير مما يكره الإنسان لكى يواصل حياته ، وعلى أى حال فنحن مستقبلا لا نقبل أى عذر يحرمنا من رؤ ياك والاستمتاع بصحبتك وإنها لمناسبة لإهداء تحياتنا إلى جميع الأحبة التى تلقاهم ودمت المخلص . نجيب محفوظ . ٨٥/١١/١٤ » . والحقيقة أن رقة الأستاذ ومجاملته وتواضعه لم تنجح فى إثنائى عن عزمى ، إذ بلغ بى القرف حينئذ من الندوة منتهاه ، وكنت أخشى أن يصدر منى ما يغضب الأستاذ لو انفعلت ضد هذا الزميل . واقترب الصيف من الانتهاء دون أن أحضر حتى التقيت يوما بالأستاذ مصادفة فى الطريق فعاتبنى وكرر « رجاءه » بأن أحضر مبررا ذلك بأن العديد ممن يحضرون قد لا يكونون على اتفاق فيما بينهم ! ورغم أنى وجدت نفسى مضطرا إلى وعده بالحضور بسبب خجلى الشديد أمام تواضعه المفرط ، إلا أننى لم أستطع بالفعل . وحين جاء صيف عام ١٩٩١ شعرت بسخافة موقفى أمام الأستاذ فعاودت الحضور لكنى اختزلته إلى مرة واحدة أسبوعيا على سبيل التحية ولم أغير عادتى هذه حتى الآن .

وفى الندوة نُطلع الأستاذ على القضايا المثارة بالجرائد والمجلات بعد أن ازداد ضعف بصره وتعذرت عليه المتابعة . وأذكر أن يوسف القعيد كتب مقالا بـ « الأهرام » الاقتصادى فى ١٩٨٩/٦/١٢ تحت عنوان « جمال عبد الناصر : عميل مأجور أم قاطع طريق أم فك مفترس ؟ » يسقط فيها آراء بعض أبطال (قشتمر) المناهضة لعبد الناصر على نجيب محفوظ نفسه ويلوى ذراع الفن متهما نجيب محفوظ بأنه شخصيا صاحب هذه الآراء ، متجاهلا ــ بالمنطق المغلوط نفسه ــ آراء أبطال آخرين فى الرواية نفسها حاول أحدهم الانتحار حزنا على موت عبد الناصر . ولما قرىء المقال على نجيب محفوظ لم يتجاوز الأمر استنكار الحاضرين لما أسموها بالمغالطة المكشوفة ، ولكنى بعثت برد على هذا المقال نشر بالمجلة نفسها فى ١٩٨٩/٧/١٧ بعنوان « نعمين يا يوسف . . أنت بحاجة إلى تعليق » . . إذ كانت نهاية مقال القعيد تساؤ لا يقول « هل مازلت بحاجة إلى تعليق » فكانت « نعم » عن لسانى و« نعم » عن لسان نجيب محفوظ . ولست أدرى لماذا ظلت مسألة المقارنة بين عهدى عبد الناصر والسادات ــ التى تذكرت الآن أنها وردت عندى أيضا فى رواية (الأزمنة) ــ مثار جدل لا ينتهى بين الأدباء من أنصار الزعيمين فى ندوة نجيب محفوظ . لقد حاول الأستاذ حسم الموقف بذكر إيجابيات وسلبيات كل منهما بموضوعية رائعة ، ولكن العاطفة عند الأدباء دائما أقوى من العقل .

وأثارت الندوة يوما موضوعا ما كتبه جمال الغيطانى تحت عنوان « عم شعراوى » فى مجلة « اليوم السابع » ــ العدد ٢٥٢ لعام ١٩٨٩ ، الذى نسب فيه كثيرا من الصفات الحميدة إلى شعراوى جمعه وزير داخلية عبدالناصر مثل قوله « كان بسيطا فى حياته وسلوكه وظل على صلاته الحميمة ببسطاء الناس » ، ومثل قوله « خرج من صفوف الفقراء وظل مخلصا لهم مناضلا من أجل تغيير أوضاعهم إلى الأفضل » . وأشهد أننى كنت فى تلك الأيام غاضباً بشدة من جمال الغيطانى لتصرف معين صدر منه تجاهى صدمنى وأحزننى كثيرا لأننى لم أتوقعه منه بوصفه صديقاً وفناناً أعتز به ، حتى إننى امتنعت عن الذهاب إلى القاهرة بسبب هذا التصرف لمدة عام كامل . ولقد عبرت له عن غضبى مرة برسالة عنيفة مباشرة واجهته فيها برد فعلى ، ومرة أخرى بأن تحدثت عن سلبيات صفحته الأدبية بـ « الأخبار » فى ندوة ثقافية وأرسلت له النص الذى قرأته حتى لا يظن أننى أغتابه . لكن مهاجمته بوصفه كاتباً لم تخطر ببالى لأنى أتابعه وأحاوره فيما يكتب منذ زمن طويل ، وتعجبنى مثابرته وأحترم إصراره على البحث عن طريق خاص ومتميز لكتاباته ولكنه لا يعجبنى حين يقول فى يومياته إنه لا يعرف أصناف اللحوم . وأنا أشاركه من القلب أزمة فقد الأب على المستويين الفنى والشخصى ، التى إنعكست على بعض أعمالى ومازالت منعكسة على معظم أعمال جمال حتى الان وأتمنى أن يتجاوزها . المهم أننى حين قرأت المقال تذكرت الوجه القبيح لشعراوى جمعه « سفاح الطلبة » وأسوأ سبة ــ فى نظرى ــ فى عهد عبد الناصر ، فنشرت تعليقا على

المقال بالمجلة نفسها أطالب فيه جمال بأهمية التزام العدالة والموضوعية حين يتكلم عن التاريخ حتى لا يضلل الشباب . وتتابعت تعقيبات القراء من العراق ومصر والمغرب على ما كتبت وما كتب جمال وكان معظمها مؤيداً لى ومعارضا لجمال . حينئذ راجعت نفسى وقررت إنهاء هذه الخصومة البغيضة إلى قلبى . ويتصادف فى تلك الاونة أن يحصل جمال على وسام أدبى فرنسى حين أوشكت أن أبرق له مهنئا لولا أن ركبنى الشيطان من جديد خشية أن يظن بى النفاق فلم أبعث بالبرقية ، ولكنى انتظرت حتى حلول أحد الأعياد فبعثت له بمعايدة وعادت صداقتنا .

وأعود إلى ندوة نجيب محفوظ للحديث عن موضوعين جديرين بالذكر فى شهادتى كثر الحوار حولهما فى الندوة ، وهما البنيوية والحداثة . ولكنى أحسم الأمر من البداية فإنى أقر وأعترف أن قراءاتى فى هذين الموضوعين مضافا إليها ذلك الكم الرهيب من الحوار حولهما فى الندوة أسفروا جميعا عن عجزى التام عن فهمهما ، وكأن الكلام أو الكتابة عنهما بالنسبة لى يدور بلغة هيروغليفية لست أعرف مفرداتها ، وأصبحت فى النهاية لا أسعى إلى هذه المعرفة ، وأغلب ظنى أن الجفاف الشديد الذى يفسر مثل هذه المصطلحات هو جفاف مفتعل يرفضه العقل والوجدان معا ، والعبرة فى النهاية بأن يكون العمل الأدبى معاصرا يستشرف المستقبل ولا يفتقد الاتصال بالجذور التراثية الملائمة .

فى جلسة مع نجيب محفوظ بالإسكندرية ، اتهم جيلنا بأنه يترك التليفزيون لغير الأدباء يكتبون به ما يشاءون ، وحثنا على ضرورة التعامل مع هذا الجهاز العصرى الذى استبدله الجمهور بالكتاب وصار حتما علينا أن نتجه بفكرنا وفننا إليه حرصا على وجدان الشعب من الانحدار . ولقد خضت أكثر من تجربة فى هذا المجال . أما الأولى فكانت حين اختار أحد المخرجين رواية (عمالقة أكتوبر) لأفلام التليفزيون وطلب منى كتابة ملخص لها بعد أن أبدى اقتناعه الشديد بها . ولكنى فوجئت بمجموعة من النساء ـ ليس بينهن رجل واحد ـ منهن من تجلس وبيدها خيوط « التريكو » ومن تمضى اليوم فى أحاديث سخيفة مع زميلاتها معظمها عن الرجال ، ومعظمهن من خريجات الزراعة والتجارة والحقوق . وقد اتضح لى أنهن صاحبات القرار فى إذاعة إنتاجى أو رفضه بناء على تقييمهن للعمل . أصابنى ذهول ، ولكنى قرأت التقرير الذى كتبته إحداهن والذى أفصح لى عن جهلها الشديد من جهة وعن انعدام صلتها بعالم الأدب وتقييمه من جهة أخرى ، ورغم ذلك فقد « أشر » ممدوح الليثى ـ مدير أفلام التليفزيون فى ذلك الوقت ـ بموافقته على تحويل الرواية إلى سيناريو متجاهلا ما كتبته المسكينة تماما ، التى لابد أتت كزميلاتها إلى هذا المكان من خلال الوساطة . وأما التجربة الثانية فكانت مع شركات الإنتاج الخاصة حين قدم لى المسئول قائمة بما أسماها « الممنوعات » ، أى الموضوعات التى يحظر الكتابة فيها ففوجئت بأنى لن أستطيع أن أكتب شيئا على الإطلاق . وقد تبين لى أن أصحاب هذه الشركات ـ وكلهم من العرب ـ حريصون على إبقاء العقل العربى فى غيبوبة حرصهم نفسه على انتفاخ جيوبهم بالمال وكروشهم بما لذ وطاب من خيرات الله . وقد أفاد تقريرهم عن عملى المطروح بأنه ممتاز ولكنه « ذو فكر غربى متطور لا يصلح لمخاطبة الجماهير العربية » فقلت لنفسى « الله أكبر والنصر للعرب » ، وانسحبت من هذا المجال غير آسف ، فقد كنت أتصور أن العمل يُعرض على لجنة من كبار النقاد أو الكتاب المتخصصين القادرين على تقييم الأعمال بما يليق بكرامة وعقل ووجدان المشاهد العربى .

تقودنى تجربتى مع الكتابة إلى قضية هامة ، هى بعد الأديب عن العاصمة من جهة وارتباطه بعمله المهنى وبأسرته من جهة أخرى ، وكونه لا يعمل بالصحافة من جهة ثالثة ـ صحيح أن هذه العناصر الثلاثة لا تشكل

عائقا أمام أديب حقيقى فى الدول التى لا تتمركز فيها أدوات النشر والإعلام فى العاصمة ، ولكنها عندنا تمثل للأديب مشكلة كبرى ، خاصة لو كان من محدودى الدخل المطالبين بالسعى والجهاد اليومى الشاق للحصول على لقمة العيش . ولقد أعجبنى ماركيز فى تصريحه الجرىء حين سخر من الذين يتحدثون عن المعاناة الاقتصادية ويتشدقون بإرجاع الفضل إليها فى الإبداع ، قائلا إنه لم يستطع أن يبدع حقا إلا عندما عاش فى بحبوحة من الرزق وأصبح المال لا يشكل عقبة أمامه فانطلق إلى الإبداع فى حرية وبغير حدود .

وإنى أعتقد أن الأديب فى بلادنا بطل بمعنى الكلمة لو نجح فى مواصلة الكتابة تحت ضغوط الحياة اليومية ، خاصة لو لم يكن يعمل بمجال الثقافة أو الصحافة أو كان يعيش بعيدا عن العاصمة بينما هو محروم من الحرية بمعناها الواسع التى هى فى حقيقة الأمر الشرط الأول للإبداع . ولقد تعجبت حين قال أرسكين كالدويل فى كتابه (كيف أصبحت روائيا) إنه شعر بالملل الشديد حين كان مضطرا إلى البقاء والمعيشة فى مدينة واحدة لمدة خمسة أشهر !! . . فأى رفاهية يا كالدويل وأى بطولة يا سعيد وأنت عاجز عن تغيير وظيفتك حتى المعاش أو الموت ، وعاجز عن تغيير سكنك حتى ينهار أو تنهار أنت . حتى حقوق سفر الأدباء خارج بلادهم يحتكرها القاهريون لأنفسهم ، وكأن الأدب فى مصر قاهرى فقط ، ومن العجيب أن مشاهير كُتّاب القاهرة معظمهم من أصول إقليمية ولكنهم آثروا البقاء بالقاهرة قابلين أن يدفعوا الثمن .

والحقيقة أن الأديب ، كأى فنان ، تلزمه حياة حرة كريمة تخلو من المنغصات والمعوقات بحيث يستطيع أن يتفرغ لعمله ، فالإبداع الحقيقى لايكفيه عمر واحد وإنما يحتاج إلى أعمار وأعمار .

*

وتبقى الآن أسئلة أرى أنه من الضرورى الإجابة عنها قبل أن أنتهى من هذه الشهادة . ويتعلق السؤال الأول بمفهومى عن الأدب . فأقول إننى أرى فى الأدب ما أراه فى أى من الفنون . . قيمة إنسانية جميلة تهدف إلى إعادة صياغة الوجدان الإنشائى وفق رؤية الفنان أو الأديب بما يحقق للإنسانية سعادة قوامها توازن هادىء بين الإنسان والكون ، وهو فى مجمله رسالة تحمل الدلالة أكثر مما تحمل المعنى ، وهو أيضا وثيقة حرية متبادلة بين الكاتب والقارىء عمادها الصدق . . أسمى الصفات الإنسانية .

أما السؤال الثانى والذى ظل يراودنى منذ أحلام يقظة الصِّبا حين كنت أتخيل نفسى كاتبا مشهورا يرتدى « البابيون » ــ ؟ !! ــ فهو لماذا أكتب ؟ . . وقد تعرضت مرارا لهذا السؤال فقلت مجيبا : « لست أدرى » . ولكنى اكتشفت بعد ذلك أننى لم أقرر الكتابة بقدر ما قررت لى هى أن أكتب . وهى بالنسبة لى مسألة حياة أو موت باعتبارها مبرر وجودى باعتبارى إنساناً . والكتابة تكاد عندى أن تكون فعلا غريزيا تفوق متعته متع كل الغرائز مجتمعة . وحين أمتنع عنها أو تمتنع عنى أكون فى أسوأ حالاتى النفسية وأشعر أننى لا أختلف عن أى مخلوق يأكل ويشرب ويتناسل وينام ثم يموت ، دون إضافة للحياة أو حتى خصم منها . ولست أنكر أننى فى بداية حياتى الأدبية كنت غارقا فى بحور الأمل ، إذ كنت أعول كثيرا على إنفاق عمرى فى رحلة أدرك تماما مدى صعوبتها ومرارتها ، مقابل أن أقول شيئا للناس يهمنى كثيرا أن أقوله لهم وأن يستمعوا إلىّ . كان الشباب فى ذلك الوقت يغنون فى حفلاتهم « بحياتك يا ولدى امرأة عيناها سبحان المعبود . . فمها مرسوم كالعنقود » ، أما اليوم فإنهم يغنون « الواد ده حلو سابق سنه . وأنا كنت بحب المشمش دلوقت بحب المنجه ، وعودك مرسوم ع السنجة » . كانوا يقرأون للعقاد وطه حسين فأصبحوا لا يقرأون إلا الكتب الجنسية والسيرة الذاتية للاعبى كرة القدم أو الكتب السلفية التى يرى كتابها أن كل حديث بدعة وأن كل بدعة ضلالة وكل ضلالة فى النار . ورغم ذلك

الارتداد الفكرى المخيف الذى يجتاح مصرنا الحبيبة ، والذى يملأ قلوبنا خوفا وحسرة وألما ، فأنا عن نفسى لم أستسلم بعد لليأس .

والسؤال الثالث هو : هل تنجح المعوقات فى قتل التجربة الإبداعية ؟ . . وإجابتى أن عملية قتل الإبداع لا تحدث إلا من داخل المبدع نفسه ، فالعوامل الخارجية مهما كانت قوتها يستعصى عليها أن تقضى على الإبداع ، بل إنها ربما تستثيره فى حدود معينة ، وهى قد تعوق المسيرة الإبداعية حينا أو آخر طبقا لنوعها وأثرها ، لكن المبدع لا يقتله أحد إلا نفسه ، وأنا أقر بأن العديد من العوامل سبقت الإشارة إليها ومن بينها عامل النشر قد أثرت على ـ خاصة حين تنشر بعض رواياتى بعد مرور أحد عشر عاما على كتابتها ـ وطالما مررت بفترات اكتئاب رهيبة ، ولكنى بحمد الله كنت أجتازها مهما طال زمنها . والأدهى أن هناك أسباباً غامضة لا يمكن التوصل إليها دائما ، تسيطر علىَّ أحيانا فتوقفنى عن الكتابة لمدة طويلة دون أن أعرف السبب بنفسى أو فى نفسى . إن سيكولوجية الكتابة الإبداعية مسألة معقدة للغاية ولا يمكن أن تخضع لقواعد معروفة أو ثابتة إذ إنها تختلف من كاتب لآخر ، بل إنها تختلف عند الكاتب الواحد من حين لاخر بسبب تأثرها العميق بالعوامل الداخلية بوصفها عنصراً مستقلاً من جانب وبوصفها عنصراً مرتبطاً بالعوامل الخارجية من جانب آخر . إن حالتى المزاجية المتقلبة بشدة ترتبط بالإبداع إلى حد كبير ، ولا شك أن هذه الحالة المزاجية تأخذ طابعا خاصا حين يغزو العراق الكويت وحين تدمر أمريكا الشعب العراقى على مسمع ومرأى من العرب تحت راية الأمم المتحدة ، وحين أقع فى حب جديد ، وحين يتضاعف سعر رغيف الخبز فى بلادى ، وحين يقتل الشعب اللبنانى نفسه ، وحين يتصدى أطفال فلسطين للمجنزرات الصهيونية بالحجارة ، وحين تحاصرنى مكبرات الصوت المحيطة بمنزلى تنادى بعضها على بضاعة للبيع وبعضها تذيع القرآن عزاء لفقيد وبعضها تذيع حفل زفاف همجيا . تلك المؤثرات كلها ، مضافا إليها ضرورة السعى اليومى وراء الرزق ومسؤولية رعاية الأسرة المبتلية بى وكذلك ضرورة إتقان العمل المهنى ، تعد جميعا أسباباً هامة لارتباط الحالة المزاجية بالحالة الإبداعية التى بدأت عندى بقصتى (ذبح الأطفال) و(الأربع وأربعين عصا) حتى وصلت إلى (كف مريم) . أما النهاية فكما قلت لا تأتى إلا من داخل الفنان نفسه ، حين يقرر ذلك . فاللهم احمنى من نفسى حتى أستطيع أن أواصل رحلتى الإبداعية وأحقق معنى لوجودى بالحياة .

الهوامش :

(١) تشاء الظروف بعد كتابة هذه الشهادة أن أتعاقد بشأنها مع ناشر خاص فضلا عن الاتفاق مع «روزاليوسف» على نشرها مسلسلة قريباً .

(٢) يمكن الرجوع إلى تفاصيل هذه القضية بكتاب حازم هاشم « المؤامرة الإسرائيلية على العقل المصرى » ص ٢٠٣/المستقبل العربى ١٩٨٦ .



شـــهادة

سـلوى بكـر

مصر

لا يلزمنى ، كى أكون كاتبة حرة ، أكثر من ترك العنان لخيالى ، يذهب كيفما شاء دون حدود أو سقوف ، ثم خط ذلك الخيال على الورق ، فيقبله أو لا يقبله الآخر بمعزل عن شخصى وذاتى .

هكذا أعتقد أننى أكون كاتبة حرة . لكن ما إن أشرع فى كتابة الحروف ، إلا ويبرز الرقيب من داخلى بسيفه البتار ، المصبوب من قيم الماضى وشروط الحاضر ونفى المستقبل . فيحذف هذا الرقيب ، كلمة ، جملة ، فكرة ، وقد ينتهى الأمر بحذف عمل إبداعى كامل ، وكم من قصة آثرت عدم نشرها ، وفكرة إبداعية لجأت إلى وأدها ، بناء على تعليمات ذلك « البعبع » الداخلى المخيف .

هل أنا جبانة لا أمتلك الشجاعة الكافية للمواجهة ؟ ، أم أنى بومة حكيمة تفضل النأج فى خرائب النفس وحدائقها ، تحسباً لوطأة الأذى الإنسانى الناتج عن سوء الفهم ، وغصة الاختلاف ؟ . المسألة تتأتى من يقينى بأن الحرية لفظة لم تبرح قواميسنا اللغوية بعد ، ولسوف تحتفظ بطبيعتها المتحفية ، طالما ظلت مشيئة الفرد رهينة مشيئة الجماعة المحكومة بروح القطيع المنحطة .

إن رقيبى الداخلى يستمد قوته من تراثنا العريق فى القمع الفكرى ، وهو القمع الذى أصبح - بمرور الزمن ، ونظراً لتراكم التجارب وتنوعها — جزءاً من نسيج شخصيتنا القومية . فنحن رواد قمع فكرى حقيقيون ، والتجربة الأخناتونية فريدة وعميقة حقاً فى قمع الجماعة للفرد ، ولا يتناقض هذا مع نظرية المصالح الخاصة لكهنة طيبة ، فالقمع هنا يبلغ أعظم تجلياته ، إذ إن الفرد هنا فرعون ، وليس أقل

يعانى الكاتب المبدع من قمع المحظورات الثلاثة : الدين ، الجنس ، السياسة ، أما الكاتبة فيضاف إلى قمعها قمع اللغة ، التى ترقد فى توابيتها المصطلحات والتعبيرات الذكورية المتوارثة ، ولا تترك إلا هامشا ضيقاً ، لتعبر المرأة الكاتبة عن عالمها كامرأة .

إن القمع الفكرى المتوارث ، والفارض لرقيب داخلى لدى المبدع/المبدعة ، يستطيع الظهور فى أية لحظة يضعف خلالها هذا الرقيب أو يتوارى ، ومنذ فترة قريبة ، كتبت قصة عجين الفلاحة ، أبطالها من القرود ، وفى سياق تمرين القرود بالطريقة الشعبية المعروفة ، كتبت أن قرداً من القرود ، عندما تراه زوجة القرداتى تنحنى ، وتقدم له أصبعاً من الموز ، فكر أن « يعتليها » ، ففوجئت برقيب مجلة (الهلال) التى نشرت القصة ، يغير كلمة يعتليها إلى « يقبلها » وكأن الاعتلاء تعبير لا يحمل إلا الدلالة الجنسية (فى « المنجد » : اعتلى الشىء أو النهار : ارتفع ، وفى « الوسيط » أيضا) ، وعلماً أن أفعال القرود من قبيل الاعتلاء ، أو غيره ، تدخل ضمن تفسير الفعل المنعكس الشرطى وفقاً لنظرية بافلوف الشهيرة .

وإذا كان الفرد العادى قد تعلم المراوغة ، المداراة ، الالتفاف ، عندما تتعارض حريته مع مفاهيم القطيع وقيمه ، حتى يحافظ على قبوله ضمن هذا القطيع ، فإن الكاتب باتت له خبرات طويلة فجاوزت البوح والكشف أما الكاتبة ، فتفضل الدوران حول الأرض دون الولوج فى « سكة » الثالوث المحرم ، وفى أفضل الأحوال فهى لا تقترب منها إلاّ اقتراب المس ، أو اللمس الخفيف .

عندما كتبت قصة (إحدى وثلاثون شجرة جميلة خضراء) ، كانت بطلتها قد ذهبت إلى عملها ذات يوم ، دون ارتداء حمالات صدرها ، وبقدر الاستنكار الذى قوبلت به هذه الموظفة من قبل زملائها وزميلاتها ، فقد لاقيت أنا الكاتبة مسخرة من نوع آخر ، إذ أشار البعض إلى هذه القصة ، وكأن ذلك هو أهم حدث فيها ، برغم اشتمالها على حوادث ومواقف أهم كثيراً من ذلك ، عاشتها البطلة أثناء القصة ، لكن حمالات الصدر ، مست جانباً من المحظور ، أو المحرم الإبداعى .

ورغم أننى لا أحبذ الكتابة فى مناطق المحظورات ، إلا أننى لا أدين سلفاً أية كتابة تأتى فى ذلك السياق ، ولا أقدس سياسة التلميح دون التصريح فى الأدب ، فأية حدة ، صراحة ، وضوح ، أحترمها على شريطة أن تكون فنا وإبداعا جميلاً ، وهكذا أحببت (الخبز الحافى) لمحمد شكرى رغم وصمها باللا أخلاقية ، وبالأدب المكشوف ، وبالفجاجة ، واعتبرتها رواية أصيلة فى تعاملها مع سواقط الطبقات ، والخوارج الاجتماعية المهمشة ، بل وراقت لى شاعريتها الإنسانية القادرة على انتزاع الجميل الحى من القبيح الميت .

الحرية الإبداعية، المتخيلة بالنسبة لى ، هى أن أبدع بلا قيود محددة سلفاً ، بلا تابوهات مسبقة ، أن أصوغ قيمى ، مفاهيمى ، أخلاقى الخاصة ، وأبدع عالمى ، وأن أفلت من سطوة القطيع ، وقطيع السياسة، من حفظة النصوص على وجه التحديد .

أظن أن تحرر الفكر يلزمه ، أولا ، تحرير الخيال ، ومشكلتنا أننا بتنا ، نتيجة للقمع الجمعى المتواصل ، شعوباً بلا خيال ، فمقدرتنا على التخيل باتت محدودة ، ضعيفة ، وغابت عنا نزعة التجديد والابتكار ، ونحن نمارس السياسة ، ونأكل « الآيس كريم » بالطريقة نفسها من خمسين سنة ، وحياتنا قبيحة ، لا مكان للخيال فيها .

تخيلوا .



المستبد العادل

سليمان فياض

مصر

الفن ، بمعناه الخاص ، إبداع على غير مثال سابق ، وإبداع يواجه مشكلات ويسعى لإيجاد طرح وحل مبتكر لها . والفن ، كل صور الفن : قولا ، ورسما ، وتصويراً ، وتصويتا . . رسالة . فهو نشاط اجتماعى ككل نشاط اجتماعى آخر ، له دور اجتماعى ، وأهداف وغايات اجتماعية ، وعن طريق الإمتاع الذى تقدمه لعبة الفن ، قد يكتسب به بقاء وخلودا إلى حين .

وفى مقدمة هذه الأهداف : إحياء الروح الإنسانى ، وإثراء العقل ، وإغناء النفس برحابات الرؤية ، ودعوة للنبل ، ولإقامة الجسور فى العلاقات بين البشر ، ولإعادة النظر فى هذه العلاقات . .

هكذا أرى ، الآن ، الفن ، بعد خبرة معه بالقص ، تقترب الآن من أربعين عاما . وبدهى أن هذه الرؤية لم تكن بذلك الوضوح عبر عقد أو عقدين . لكن كانت تناوشنى،من قصة إلى أخرى ، توجهات الفن للفن ، وإفراغه من محتواه الاجتماعى ، ربما لظروف تقنية فى التجربة المختارة نفسها ، أو لظروف أخرى تدعو إلى الهرب بالاختيار لتجربة دون سواها ، أو اللجوء إلى بضاعة الشكل دون المحتوى ، وتجاهل الغاية من هذا الاختيار فى مواجهة محتوى التجربة .

لكننى ، على ما أذكر ، كنت أفزع دائما لتعديل الطريق والمسار ، فى اختيار التجربة ، والتزام الشكل المناسب لها الذى تفرضه على ، والموصل اجتماعيا لمحتوى هذه التجربة المختارة ، فلا أكره شيئا قدر ما أكره جماليات الشكل المفرغ من المحتوى ، فهى شبيهة بتلك الزخرفة الجدارية ، والأعمدة المتواليات ، التى لا تستهدف شيئا سوى ملء الفراغ للسيطرة على المكان ، وإعطاء وهم وانطباع بهذه السيطرة ، على جدار أملس ، أو فى رقعة منبسطة ، أو فى طبيعة مصمتة ومسطحة بلا عمق . وفى حالتى بوصفى قاصاً ، يصبح

الوقوف عند الشكل استسلاما لخداع اللغة ، ومجازاتها ، وصورها المتداخلة تداخل الكلمات المتقاطعة ، واستسلاما للرتابة ، ولذلك النزوع العابث لملء الفراغ .

فى الخط العام ، لعلاقتى بالقص ، لم أحد غالبا عن الإدراك العام لكون الكتابة حرية أولا ، واختياراً ثانيا ، ورسالة تفرضها هذه الحرية وتحدد مسار ذلك الاختيار . حرية واختيار للرؤ ية والتجربة ، وشكل التعبير عنها والتجسيد لها . فرسالة الفن محتومة بوصفها قدراً هو من طبيعة دور الفن ، وإلا توقف الإبداع عند حدود المهارة الشكلية ، وإثارة الإعجاب ، وفقد هويته وانتماءه وغائيته ، بوصفه خلقاً على غير مثال ، وخلقاً لطرح مشكلة ، واستنفاراً لحل هذه المشكلة ، مضمونا ومحتوى ، وشكلا وقالبا فى وقت واحد ، بل ونسياً من ذواكر المتلقين فور الخروج من القراءة أو المشاهدة . والحرية والاختيار هما مرتكز كون الإبداع رسالة ، وشرط تحققها .

وفى ضوء الالتزام فى الإبداع بالرسالة ، تصطدم الحرية والاختيار للرؤ ية والتجربة بالمسلمات القيمية الأخلاقية (الدين والعرف والتقاليد) ، والاجتماعية (العلاقات) ، والسياسية (السلطة والعلاقة المرتبطة بها بين الحاكم والمحكوم) ، والاقتصادية (العلاقة بين من يملك ومن لا يملك) ، والثقافية (المواضعات الموروثة الخاصة بالرؤ ى والتجارب وقوالب المعالجة) . وهذه المسلمات المتوارثة والمستقرة تنطوى ضمنا على سلم من المحرمات (قد تأخذ طابع التقديس) يواجهها المبدع فى رؤ يته بوصفه مبدعاً ، وفى اختياره للتجارب ، وطرق التعبير عنها ، إيجابا كان ذلك كله منه ، ومعه ، بالمواجهة الملتزمة بالرسالة ، أو سلبا بالهرب من تجارب بعينها ، أو بالهرب إلى شتى أشكال التعبير التجريدية فى التعبير عنها .

والكتابة ، فى فهمى وتجربتى مع الإبداع ، سلطة قائمة بذاتها ، غايتها إعادة الطرح ، والرؤ ية ، والاستكشاف الرائد ، وممارستها لدورها مرهون بمناخ الحرية فى المجتمع من حول المبدع ، وبقدرة المبدع على انتزاع الحرية لإبداعه وسط كل تعتيم وتحريم ، وبأقل قدر من التقنيات المتخفية ، والتى قد لا تفرضها التجربة فى ذاتها ، وبالبحث عن مسرب لتوصيل إبداعه إلى المتلقى ، فى لغته أولا .

ولا أظن أننى قد تخليت ، واعيا ، عن إدراك كون الكتابة الإبداعية سلطة ، فى دورى : المبدع والقاص . بل لقد استقر فى وهمى دائما ، ولا يزال ذلك الوهم قائما ، ومسيطرا فى نفسى ، برغم شعورى بأن دور المبدع لا يزال فى مجتمعنا هو دور المهرج فى القصر ، والحاوى فى الميادين ، أن المبدع مؤسسة وحده ، ومؤسسة قائمة بذاتها ، وأنه ضمير لمجتمعه الخاص وجنسه البشرى ، وغير ملزم بأنوات الآخرين وضمائرهم ، ومؤسسة لا ينبغى أن يكون لها ولاء لحزب ، ولا لسلطة أخرى من السلطات الاجتماعية ، التى تسترخى طالبة الأمن النفسى أولا من أعباء التغيير ، فى ظلال مسلمات قيمية قد لا تكون صحيحة ولا صحية ، ولا حقيقية أو واقعية ، ومسلمات غير منطقية تماما ، فى أغلب الأمور وأكثرها . . وأن المبدع عليه أن يكون ذلك المناوىء الفرد الذى يطرح مناوءاته على سواه ، مستثيرا بهذه المناوءات إبداعهم الخاص بدورهم ، وخبرتهم ، وذواكرهم ، فى موضوع العمل المبدع ، وهو جزء من حياتهم ، آثره المبدع بالاختيار ، وطرح وجهة نظره ، بصورة غير مباشرة ، كإبداع ، أمام عقولهم وأرواحهم بوصفهم متلقين ، قراء كانوا أو مشاهدين .

هل يكون لماضىّ كله الذى يجاوز الستين عاما ، منذ بدأ وعيى بما حولى ، علاقة بهذا الإدراك الملتزم بالحرية والمناوىء بوصفه سلطة للسلطات الأخرى القهرية ، وغير المنطقية ، والمناوأ بها ؟

فى يقينى أن ذلك ، مع التسليم بآثار ثقافة العصر ، صحيح ، وأنه حاشد وحافل ، كما أتذكره الآن ، بروافد المعاناة من هذه السلطات المستقرة ، ومقولاتها المحرمة أكثر منها مبيحة ، أو ملتزمة بالحياد ، لتترك الباب مفتوحا لرياح التقدم والتغيير . فسنوات الطفولة الواعية ، والصبا الفضولى المشبوب ، كانت تواجه أبدا بالحلال والحرام ، ولا تعرف ما ليس بحلال ولا حرام ، ولا ماهو خارج الحلال والحرام من أمور الدنيا والطبيعة ، ما هو حرية يطلب مساحة من الحرية ، هى فى رأيى أكبر المساحات القيمية فى حياة الناس ، والمفروض أن تكون . لكن السلطات تأبى أبدا إلا السيطرة ، عبر كهنتها وساستها وآبائها وأمهاتها وجداتها ، على تلك المساحات ، تأبى إلا أن تجعل (منى ، لا) منك ، ذلك الكلب المشدود إلى حبل معقود بساق شجرة ، يقصّر غالبا ، ويطوّل حينا ، لشتى الأغراض ، ليحدّد (لى ، لا) لك مساحة الحركة ودوائرها . بُعداً عن الشجرة ، وقرباً منها ، فهى شجرة السلطة ، أو أشجار السلطات ، والأرض من حولها ملك لها .

فمنذ أوائل الثلاثينيات ، والمجتمع المصرى يحلم منذ ثورة عرابى ، على ما أعتقد ، بذلك المستبد العادل ، الذى تجسده شخصية ومثال عمر بن الخطاب ، والذى أطلقه ، لا أدرى كيف ، فى عقول رجال مصر ونسائها ، الإمام محمد عبده ، وهو من هو ، على تنّوره وتحرره ، مجرد مجتهد ، ويعانى الكثير من وطأة كل السلطات الاجتماعية والسياسية والثقافية ، والأخلاقية خاصة ، أو هكذا قيل لى فى صباى ، من أبى المتعلم ، وجدى الأمى ، عن مقولة المستبد العادل ، وعمن ألقى به فى مستنقعات المجتمع المصرى المحتل والمستغل . وربما تعززت هذه المقولة تدريجيا ، وانتشرت تدريجيا ، بين مثقفى ومتعلمى الطبقة الوسطى ، وسوادهم من أنصاف المثقفين والمتعلمين وأرباعهم ، إثر فشل ثورة ١٩١٩ ، ومعاهدة ١٩٣٦ ، وحادثة ٤ فبراير الشهيرة ، وأحداث بهوت . كانت الدعوة للمستبد العادل فى السياسة والحكم ، لكنها صارت ، بالطبع ، دعوة لرجال الأنصاف والأرباع ، فى البيت والعمل معا ، مثلما هى أمنية منشودة فى الحكم والسياسة . التزموا بها فى الحياة ، وأخذوا يطالبون بها فى الدولة (الإخوان ، مصر الفتاة) ، ومهدوا بهذا الالتزام ، وتلك المطالبة ، لطراز الحكم والحاكمين ، والساسة والسياسيين ، مع الانقلاب الثورى فى ٢٣ يوليو .

وكان أبى واحدا من الرجال الأنصاف ، مع الزوجة والأولاد ، وفى عمله الوظيفى ، على السواء . كان قيميًا حتى النخاع ، وكان التزامه القيمى متوجها للتوسع والشمول ، ليفرض قيمياته وثوابته على مساحات الحياة من حوله ، ولأنه كان أزهريا فقد أخذ التزامه القيمى شكل الحلال والحرام ، وما لم يرد فيه حلال ولا حرام فهو بدعة وضلالة وفى النار . ولم يتطرق قط فى طرح قيمياته من منظور المباح وغير المباح ، وهو منظور آخر بالغ السخف ، لكنه يقلل كثيرا ، فى الطرح ، من تأويل النصوص وفق كل عقل على حدة ، ولىّ رقابها لمنظور الحلال والحرام . ويقلل من تثبيت وتدشين كل الأعراف والتقاليد ، والاستسلام لطاعة ولى الأمر ، وترك الملك للمالك ، فى الوقت ذاته ، وانتظار أوان ذلك المخلص ، المستبد العادل ، حين يشاؤه الله . قهرنى ذلك الأب (المحبوب) المثير للغيظ فى التربية ، وقهرنى حين أدخلنى قسرا أزهر من كهنة ، أسلاف كهنة ، على تغير المعتقدات . لم يكن لى من غاية فى صباى وشبابى ، وإلى مشارف الثلاثين ، سوى الجهد للتخلص والتحرر من قهر الأب الوالد ، والأب الأزهر ، ومن كل ما يستند إليه ذلك القهر من مقولات ومسلمات ، ومحللات ومحرمات ، بل ومن كل من ، وما ، يمثل قهرا على الإطلاق لغيره ، فردا كان ذلك القاهر ، أو مؤسسة ، أو مجتمعا . وآزرتنى القراءة الواسعة فى هذا الجهد للتحرر الروحى من القهر ، والعقلى من المقولات القيمية التى تحرص على أن تكون مسلمات. ويقشعر جسدى كلما تذكرت عدد الكتب المعلّبة ،المجمدة، الضحلة ، من كتب عصر الانحطاط التى ظلت « تدلق » فى رأسى « دلقا » مع الإكراه ، متونا ، وملخصات ، ومطولات . ولقد

رفضت إثر تخرجى عرض صديق لأكون واعظا بمسجد من مساجد الدرجة الأولى بالقاهرة ، وإغراءه لى بنصيب سنوى يقارب العشرين ألفا من صندوق النذور ، وأصررت على أن أكون قاصاً ، أى حرا ، فهما عندى أمران متلازمان .

وتوّجت ثورة يوليو ، بمنظوراتها المتدرجة نحو الشمول ، وعبدت ذلك المسار ، إلى ما كان يتمناه الأرباع والأنصاف : المستبد العادل ، وسلطاتها المركزية ، وقوائم ممنوعاتها الخاصة بالحرية ، ومدى الحرية ، التى كانت تتغير أبدا ، ومن موقف إلى موقف ، وبصورة يومية تقريبا ، وفى نشرات سّرية ، فى مؤسسات الإعلام الكاتبة والناطقة والمصورة ، وعانيت من قوائم هذه الممنوعات فى عملى ، صحفيا ، نحوا من خمس سنوات ، وعملى ، كاتباً إعلامياً ، فى الإذاعة والتليفزيون ، وعملى مدرساً ، نحوا من أربع وعشرين سنة . ورضخت غالبا ، كموظف آلة ، وإعلامى ترزى ، يحرص على الحد الأدنى للعيش ، فليس مسموحاً لإعلامى أو صحفى بالخروج على نطاق هذه الممنوعات . أب آخر كانت هذه المؤسسات ، تدعو إلى الثورة والتجديد ، والتقدم والتحديث ، لكن عبر ذلك المستبد العادل ، البراجماتى أبدا ، الذى يطلق شعارات : أهل الثقة والخبرة ومقولات التجربة والخطأ ، ويوازن أبدا بين القوى والطوائف ، ويلغى كل صباح قوانين ويعدل قوانين ، ويضع قوانين ، فيدان متهم بقانون ، ويبرأ بقانون سواه ، ويعلن ممنوعات ، ويقيد أخرى ، فصرت ، وصرنا ، كمن يتلقى ألف أمر فى ثانية واحدة ، تنقض عليه من كل الجهات .

وكان القص مهربى وحريتى ؛ ملجئى وملاذى . وحيلتى الوحيدة للمقاومة ، ومنفذى الخاص/العام فى وقت واحد للالتزام ، والحرية ، والاختيار . لكن كيف ، والصحف والمجلات ومنابر الإعلام قد خلت من رادة التنوير ، ولا مساحة فيها إلا للدراسات المتوجهة إلى الماضى والتراث ، ماضى كل الأمم ، وتراث كل الحضارات . ولا مساحة فيها لدراسات الواقع ، واستشراف المستقبل ، إلا فى حدود التكيف مع سلطة الممنوعات ، ولا مساحة فيها تذكر للإبداع ، إلا لقليل من الأعمال ، فى مجلات محدودة العدد والنسخ المطبوعة ، لا خوف منها على سواد القراء ، فمن يقرؤها هم ، غالبا ، من الكاتبين المبدعين ، أو الحالمين بالكتابة والإبداع ، وتلك المجلات لا تزيد عن كونها ، بقرائها أولئك ، سواقى تخرج ماء بقدر من آبار ، وتصبها فى أحواض تعيد مياه السواقى للآبار ذاتها ، فلا تجرى فى قناة ، ولا تتسرب إلى شق ، ولا تحيى مواتا ، وكل المطبوعات خاضعة للرقابات : رقابات الدين ، ورقابات الاستعلامات ، ورقابات أعضاء مجالس الإدارة المنتدبين ، بل ورقابات النقابات المحتجة أبدا على أية مواجهة ، فى الإعلام خاصة ، لأى نقد أو طرح يمّس حرمات الطوائف ، وأصحاب المهن من القضاة والمهندسين والأطباء والوعاظ والمأذونين ، بل ورقابات البيوت المصرية ذاتها . على أى نقد أو طرح لمشاكل الحياة الزوجية ، أو علاقات الأبوة والبنوة والأمومة ، بل ورقابات المثقفين أنفسهم على المثقفين ، فبين المثقفين من صاروا من دعاة الأب/السلطة وأبواقه ، وتخلوا عن رسالتهم بوصفهم مبدعين ، طلبا للأمن والأمان والرخاء ، وأداروا للأب/السلطة أجهزة الإعلام والثقافة على السواء ، بل ورقابات غايتها المحافظة على سمعة الوطن خارج الوطن .

فمن ذلك الذى ينجو بإبداعه ، وإذا نجا به على الورق ، فكيف يصل به إلى القارىء ، الهدف الأول للإبداع . من يقدر سوى مبدع يتخذ قراراً بالبعد عن السلطة والسلطان ، وإعلام السلطة والسلطان .

لحظى الحسن أننى قد اتخذت هذا القرار . هجرت العمل الصحفى إلى التدريس لأنجو من مذابح الإعلاميين ، وإحالتهم إلى السجن ، أو إلى متاجر الخشب الحبيبى ، بدعاوى : تأميم الصحافة ، وتنظيم

الصحافة ، وأخلاقيات الصحافة ، وميثاق الصحفيين ، ووحدة قوى الشعب العاملة . وأخفيت أننى كاتب فى عملى ، وهاجرت بقلمى خارج وطنى الصغير الهامشى والمنغلق على من فيه وعلى مافيه ، والذى يملأ الدنيا صياحا بالدعوة للتحرر السياسى والسيادة الوطنية ، والإعلان عن كتاب كل ست دقائق ، أو ست ساعات ، ويخنق فى كل يوم روح الحرية فى قلب كل مواطن ومواطنة ، ويحاصر حرية إبداء الرأى ، والقول ، فى الطريق إلى حرية الخبز . ونذرت الجوهر فىّ للقصّ ، فصار لى حرما لا أقبل فيه عبثا شخصيا قدر المستطاع ، وأنقذتنى هجرة القلم ، إلى صفحات مجلة (الآداب) ، مع المهاجرين بأقلامهم . وبينهم كان صلاح عبد الصبور ، وأحمد حجازى ، وأعداد آخرين من المبدعين والنقاد المصريين ، الساعين إلى النجاة بإبداعهم من رقابات القبول والرفض ، والمنع والمصادرة ، والتشهير والمساءلة .

وأسأل نفسى الآن : هل كان ممكنا أن أنشر فى أى صحيفة ، أو مجلة بمصر ، قصصاً مثل : « يهوذا والجزار والضحية » ، و « على الحدود » ، و« بعدنا الطوفان » ، و« الصورة والظل » ، و« الفلاح الفصيح » ، و« الضباب » ، و« العودة إلى البيت » ، و« لا أحد » ، ورواية « أصوات » ، وقصصا أخرى عن الحياة فى الأزهر . كان ذلك مستحيلا . ولهذا اتسعت لها صفحات مجلة (الآداب) ،منذ منتصف الخمسينيات إلى عام ١٩٧٣ . وكانت مناى ، كسواى ، ألا يفضح قارىء ولا ناقد أسرار كاتب . ولذلك شعرت بالغيظ وعشت فى خوف مترقب ، حين عرض ناقد لقصة : « الفلاح الفصيح » ، واستهل نقده بقوله : « هذه القصة إدانة للواقع المصرى من الخفير إلى رئيس الجمهورية » . فثمة أوقات يجب فيها على الناقد أن يترك التلقى للقارىء وحده ، وثمة أزمان يتحتم فيها على القارىء أن يعقد حلفا مع المبدع ، حلفا غير معلن ، يعرف السر ويكتمه .

ولم أضع نفسى بوصفى قاصاً ، فوق عطائى المقدور ، فليس بوسع مبدع أن يفعل أفضل مما فعله ولم يفعله . حرصت فقط على احترام مزاجى الخاص فى الرؤ ية ، واختيار التجربة ، وترك كل تجربة تختار قالبها وتقنياتها ، وجل سعيى كان فى طلب الجدة ، وجدة التجربة أولا وقبل كل شىء ، فهى وحدها التى تحيا وتعيش وتبقى وتنير لدى القارئين . وتقنيات التجربة متروكة أبدا لحدود طاقة المبدع ، فى لحظة بعينها ، دون سواها من اللحظات . وأزعم أنه كانت لدى الشجاعة والعفة ، كيلا أهرب من مواجهة تجربة ، والحرص عليها بوصفها جزءاً من رسالتى ، وكى أئد كل محاولات شيطانية تدور فى نفسى للهرب من تجربة ، وكل هواجس تخطر ببالى للهرب والتخفى عبر سبل التقنية التجريدية ، أوالرمزية ، أو الاستعارية ، أو اللغوية ، من النظر فى عين التجربة للتجربة ، ومواقفها ، وناسها ، لأنقل بشتى الوسائل القصصية تلك المواجهة للقارئين . فعطاء الفن جزء لا يتجزأ من تربية الوعى لدى الرأى العام . وأجدنى أشعر بالتقزز ، وهذا حق من حقوق حريتى ، من هذه المسارب لتقنيات فى القص ، يلجأ إليها مبدعون ، للهرب من تلك المواجهة ، والهرب من دور الكاتب بوصفه رسالة ، بتفتيت اللحظة ، وتحطيم الزمن ، والإسراف فى اللغة ، وأجراس الكلمات والحروف ، فتغرق التجربة ، وربما يكون الغرق فى لا تجربة ، بالنثر الشعرى ، والشعر النثرى ، وقد تثير تلك التقنيات إعجابا سرعان ما يمحى ، ويفقد الإبداع المعجب أرضه وقراءه . فقد صار زخرفة وأعمدة تملأ مسطحات الورق . إنه ذلك الرقيب الداخلى الحذر المتوجس ، كطائر « القَرَلّى » الملاعب لظله أبدا ، هو الذى يدفع مبدعين من المبدعين ، وفى مجتمع هامشى ، منغلق ، متخلف ، فقير الجيب والروح والثقافة والفلسفة ، إلى مسارات التقنية المعجبة والمغربة ، وربما كان ذلك لفقر المبدع فى تجارب الحياة ، فقر فى قوة الروح ، وإرادة التحدى ، أو طمع خاطىء فى « العالمية » بالمحاكاة لأحدث موديلات الإبداع فى مجتمعات مستقرة متقدمة ، أفلست تقريبا من جدة

التجارب ، ومسحت تقريبا كل التجارب والعلاقات ، وفى مناخات أوفر حرية ، وأكثر ديمقراطية ، وأقل محرمات وممنوعات .

أليس ذلك الهرب التقنى توقفا بالإبداع ، عند حدود التعريف اللغوى للإبداع : الخلق على غير مثال سابق (المثال الغربى السابق موجود فعلاً) ، ونأياً بهذا الإبداع عن تعريفه النفسى والاجتماعى الآخر : طرح المشكلات طرح مواجهة ، بحثا عن حلول مبتكرة لها بهذا الطرح ، وحرية فى مواجهتها ، وعودة إلى « معبد الفن للفن » ، خوفا من رقيب لا يزال ماثلا وشاخصا ، حتى ولو رحل كل الرقباء ، أو ناموا ، أو غفلوا ، أو تغافلوا ؟! لكن من يضمن لهم الأمن من عودة هؤلاء الرقباء ، وأنى لهم أن يعرفوا المجوع إذا تجرءوا على حرمات رقيبهم الخاص ، الحافظ والحفيظ والرقيب والعتيد ؟ من . . . ؟ فى وهمى أنهم سيخلقونه خلقا ، كى يعيشوا معه فى سلام آمنين .

وأى عمل مبدع ، حتى ولو كان على غير مثال ، سيقدر له أن يؤثر ، ويحيا ، ويبقى ، ويحقق « العالمية » ، وهو خواء من نبض الحياة على أرضه ، وفى قومه ؟

كل عباءات التقنية ، لن تبعث حياة ، وتحقق تواصلا ، وهى تحرث فى البحر ، ولا تواجه سلم المحرمات والممنوعات .

وكل التقنيات ، تحت شعار : نحن نكتب « نصوصا » ، نحن نكتب « الكتابة » ، لا أراها تحقق إبداعاً ، فقد غاية الإبداع ، لأنه فقد جوهر الإبداع : التجربة ، وفقد روح الإبداع : الحرية .

والتقنية المسرفة فى الطول ، والتعقيد ، والترهل اللغوى . . ماذا تكون سوى حشو من الحشو ، وإن بدت كأحجار لها بريق اللآلىء ؟ . . وماذا تكون سوى وسيلة للهرب من المواجهة ، وخواء التجربة ، وامتهان « الكتابة » بذلك الجزء الأيسر البيروقراطى ، الرقيب ، الآلى ، الحذر والمنضبط ، من المخ البشرى ، والذى يفتقد كثيرا إلى الحدس ، والبصيرة ، والبراءة الأولى للفنان ؟!

●



الوعى والحيلة

سليم بركات

نحن مروّضون ، على نحوٍ أو آخر ، بالسلطة التى تُمكّن كلَّ قانونٍ أن يكون مُطْلقاً فى الأقاليم العربية ، دون تقديم برهان على التهمة ، بدءاً بالدينيِّ الأكيد الشامل ، والُمْلزِم بحرفه ، وانتهاء بالدولة وطوارئها الأبدية ، لأن الإنسان العربى مشبوه سلفاً ، والرقابة تطهير .

لا منجاة ، إذن . تسويق النّص ، نفسه ، يقتضى الترويض . والناشر العربى ناشر ، لا مغامر ، والأسواق سهمه إلى قنصٍ مريح . وفى هذا المشيم الحاضن للكتابة وللّهاث ، أيضاً ، لا خيار لأحد فى حجب بعضه ـ بعضٍ من نَفْسِه ونَفَسه . والأكيد ، بعد كل المقوّمات المعروفة صاحبة الحجب والمنع فى الدولة العربية ، أن المسألة صائرة إلى بطش جديد فى هذا الصعود الغامر للغيبىّ ، بعد النكسة الكبيرة لفكر التغيير الذى لم يقدّم للواقع إلاّ وعوداً عجولة حول الخبز والحرية . لكن نكستها ليست نكسة الفكر ذاته ، لأن السلطة العربية ، المتوارثة منذ طلقة « الثورة الكبرى » ـ التى قدّمت الأقاليم العربية ، أجزاء أجزاء ، على صحن من النفط والبؤس إلى الغرب ـ لم تتح هامشاً واحداً ، فى هذا القطر أو ذاك ، لفكر التغيير أن يقدّم برهاناً على جدارته ، فتآكلته تحالفات أحزابه ، وانتهازيات أمرائه وعامليه .

صعود الغيبىّ ـ فى يُسر وقوّة ، أمر مفهوم وسط الفراغ الذى يستبد بالإنسان العربى ، الذى وجد تحقيق الوعود الأرضية محض بيانات ضد الجوع ، فيما الأبدية تنتظره بلبنها وعسلها . وإزاء هذا اليقين يصير قانون اليقين الدينى مُلزِماً أكثر من قوانين السلطة الراهنة نفسها ، ويصير الإنسان الدينى حاملاً للقانون بنفسه ، وتحيله الفتوى إلى يدٍ للشرع . (كل مسلم مخوّل بقتل سلمان رشدى ، مثلاً) . والأمر الجديد الصارم ، على قدمه المُتَهِر دون حدٍّ إقامة الحدِّ قتْلاً ، يجعل السطور تتلعثم فى الإبانة .

إننا نتحدث عن إضافة طاغيةٍ إلى الفيض ، الذى لم يكن ضحلاً قط ، على أية حال . فالمنع ، عربياً ، شيمة العدالة ونهجها ، مهما اختلفت الفروق بين شعب وآخر ، فى هذا الصعيد أو ذاك ، لأننا نكتب بالعربية أجمعين ، وتداولُ النص تداولٌ عربى ، فى موشور العين الرقيبة ذاتها .

ورقابة « الخارج » هذه تتسلل قوية أو بطيئة إلى آلية الكتابة ، بل تغدو جزءاً من تلك الآلية على أية حال ، لأننا نُقصى « فكر الشهوة » ، و« فكرَ النقد » من خطابنا (أعنى الكثير من خطابنا ، مع حساب الاستثناء) : كلنا ينتقد النظام العربى دون تسمية دولة ، أو حزب حاكم (هنالك هامش حين يُنْشَر النص فى دولة ضد دولة أخرى) ، ونهمس فى حياء حول « الصرامة الأصولية » دون ذكر الباعث الصارخ ، الجلىّ ، فى الفكر الدينى برمته ، الذى يقود ، ضرورةً ، إلى ذلك ، ونغلِّف بيان الحبِّ بطرائق القُبَل المَرْجوَّةِ من الشفاه ، لا من مكانٍ « آخر » .

كل النص العربى ، من التشريع المغلَّف بلذِّيَّة الاجتهاد (نصوص الجنابةِ ، مثلاً ، وأحكام الطبّ ونصائحه ، وأسئلته) إلى الطرائف والمُلَح البريئة ، نصّ إباحىٌّ ، متهتّك ، فى التراث القديم والقريب . لكنه صائر الآن إلى حجبه وإعدامه . فأىّ نص للحُبّ يستقيم ، راهناً ، دون عضٍّ يتركه ملوَّعُ على جسد الآخر ؟ (استقامة للنصوص ، لأنها تجتزىء حمائلها من المعنى) .

أنصُّنا نصّ ناقص ؟ ذلك أكيد . لكننا « نعوِّض » قليلاً هذا النقصان بالنزوع إلى الحيلة فى استنباط سياقات للقول (نسمِّيها تقنيات) ، ونُهمِّش المعنى الظَّاهرىَّ للكتابة لنحقق للدلالات الأكثر شمولاً ـ خارج المعرفة المُنْجزة بسُلطَةِ المفهوم الشائع ـ مساربَ إلى « وعىٍ آخر » .

لا أقصد أن الكتابة « الإشكالية » هى ردّ « باطنىّ » على الرقابة ، وسلطة الرقابة ، بل هى نسق فى حدّ ذاتها ، يتعمّق ، يوماً بعد آخر ، كـ« معرفة » فى السياق الطبيعى لتراكماتها التى هى شرط التاريخ . ولتبسيط الأمر نختزل الفكرة كلَّها فى مصطلح « الاختلاف » . و« الاختلاف » بما يقتضيه من حمائل للمعنى مغايرةٍ للسائد « السلطوى » (المعرفة المتراكمة بفعل التأْريخ الأحادى للمفهوم) ، ومن بنيةٍ لغوية لتأسيس تلك الحمائل فى مرحلة أولى ، هو الردّ من منطق الوجود كوعى ، وضرورة الخلق الذى نسميه إبداعاً (أى : ابتكار الشىء . والابتكار يعنى النزوعَ إلى غير المألوف ؛ أىْ غير ما هو عُرْف فى القانون الذى ليس إلاّ رقابة الاجتماع) .

غير أن هنالك منفذاً كبيراً إلى حرية النص من داخله ، أعنى الأخلاقية التى ينبثق منها المعنى بوصفه موضوعاً . فنحن نستطيع أن نُقصى قليلاً إثارة حساسية الإجْماع التى يتذرّع بها القانون ورقابته (الدين والجنس) ، بالرّغم مما يحمله الأمر من إجحاف وتنازل (أن نكون شهداء بنصٍّ ممكن أفضل من شهداء بنصوص جرى إعدامها) . لكن ، فى أية أرض لا يجرى تنازل من الكتابة كى تُنْشىء أرضَها هى ، بخصائص السِّحر الذى يبتكر جمالَ عالَمِه ؟ . الكتابة كلها تاريخ من الطوفان والتطهير ؛ من اعتناق الشرّ حتى مكامِنِ الخير التى لا توصف فى فردوس الشرّ .

الكتابة ، أخلاق للإبداع ، هى طريدة الله فى نزوعها إلى توارث الكون . وأنا ، إذ أكرّر كلمة « الأخلاق » أعنى - فى حدود اقتدارى على الفهم - أن النص أخلاقٌ بالثِّقل الذى يجعله قابضاً على حريته . والحرية ، باعتبارها حاملاً لأخلاق الإبداع ، هى الخروج على النمط ، لأن النمطية ليست إلاّ رقابة المعرفة السلطوية ، واقتدارَها على ترويض التعبير حتى إلغائه .

ليست الحرية الإبداعية ما نسطّره من قول فى الحرية ذاتها . وليست النّيات المعلنة ضد عبودية تحملها الرقابة على صحن من الترهيب ، والحَجْب ، هى التى تشير إلى الجوهرىّ . فالكثيرون يعلنون تمرّدهم ، بل يعلنون القطيعة ، فيما تنحو نصوصهم نحواً مشبعاً بالعبودية النمطية ، لغةً وسياقاً ، كأنما وعى الحرية يقع خارج النص ؛ كأنما هم غير موجودين إلاّ فى هباء من الكلام الذى لا يقول ، لأنه مُكَرَّرٌ ، مفرَّغٌ ، متماثل ، متماهٍ مع اللّاقول .

سياقٌ دينىّ آخر يمتحنه النصُّ المقتدِرُ على بَسْط حرّيته ؛ سياقٌ آخَر منَ الذى تمتحنُه الحريّة فى بَسْط سلطتها على النصّ حتى التهتُّك : ذلك برهان الإبداع الحقّ ، دون أن يتمكَّنَ السلطوىُّ - دولةً ومؤسسات - من ترهيبه ، لأنه يتعالى على المُنْجَزِ المعرفىّ لتأكيد هوية أخرى رحبةٍ ومحيِّرةٍ ، فى آنٍ :

أن تكون أميناً لبرهة الكتابة - منظوراً إليها من أَمَلك فى تأْبيدها - يعنى أنك حرٌّ ، وتكتب المغايرَ . والموضوعان - حساسيَّةُ الإجماع ، أى الدينُ والجِنْس ، يتظاهران فى نشأةٍ من اللغة ليست نقداً صارخاً ، أو عبثاً ، أو تمادياً ، بل هى كيانٌ ذاتها فى ألقِ الله والجسد معاً ، إذْ هما غير مألوفين فى المُعْطَى المنجزِ لمعرفة السلطة وخيالها المغلول ، بل هما حُرَّان يبتكران الأمل إلى لا نهايةٍ .

هكذا ، تحديداً ، قد ننحو بالعبودية المفروضة على النصّ من خارجه إلى حرية فى داخله هى توليدٌ متتالٍ للمعنى ، مفارقٌ ، مفتوح كمرآة على خيالها .

لكن هذا يبقى اجتهاداً ، على أية حال ، وهو لا يلغى الصِّدَام المباشر ، والضرورى أحياناً كثيرةً ، مع رقابة السلطة ، فبعض كتبنا ممنوع هنا ، أو هناك ، دون سبب مفهوم قط ، إلاّ خوفهم من « الاختلاف » ذاته ، كقولٍ يثير الريبة لدى السلطة العربية ، التى تتمتع بثقة ٩٩ ٪ من شعوبها .

●



عن الإبداع والقهر

شريف حتاتة

مصر

حدث لى فى السنين الأخيرة ما لم أكن أتوقعه . . تضاعفت الأسئلة الحائرة التى تطاردنى فى كل وقت ، وضاع كثير من المسلمات التى كنت مؤمنا بها ، متيقنا منها .

أنتمى منذ سنين طويلة إلى ما يسمى «باليسار» . . ولا أحد يعرف أين يقف هذا التيار الآن . . لذلك من الصعب أن أقرر هل خرجت عنه ، أو مازلت جزءا منه . . لم أعد أتمسك بالتسميات ، أو الصيغ الجامدة ، ولكنى لا أحترم الذين يقفزون من سفينة إلى سفينة كلما ظنوا أن السفينة التى يركبونها لن تبحر بعد الآن . . ففى رأيى أن التاريخ مستمر ، ينتقل من مرحلة إلى مرحلة . . لا شىء يضيع ، وإنما يتبدل ، فربما مازلت فى سذاجة الرعيل الذى فتح عينيه مع الحركة الوطنية فى الأربعينيات قرب نهاية الحرب العالمية الثانية .

كان تيار اليسار السياسى فى أغلبه متغاضيا عن واقع الحياة ، والمجتمع ، مستغرقا فى التجارب السابقة ، والنص . . متشبها فى ذلك بالتيارات الدينية المتطرفة التى انتشرت منذ أواخر الستينيات فى أمريكا ، وأوروبا ، وإيران ، وباكستان ، وإسرائيل ، والخليج ، والهند ، ومصر ، بل فى كل بلدان العالم دون استثناء فى الشمال ، أو الجنوب ، أو الغرب أو الشرق . . وإن اختلفت درجة تأثيرها فى حياة العصر . . أو البلد الذى توجد فيه . .

وهذا لا يعنى أن النظام الرأسمالى لا يفرض قهره ، وحدوده على إبداع العقل . . فطالما أن المجتمع يبنى على التفرقة بين الناس على أساس الطبقة ، أو اللون ، أو الدين ، أو الجنس لابد أن يوجد قهر . . والقهر معادٍ للفكر ، والإبداع . . لأن الإبداع يريد أن يخترق ما هو قائم إلى ما سوف يقوم . .

والإبداع الحر ، لا ينبع إلا من الذات ، من النفس . . من الرغبة فى الخلق الموجودة فى داخل الإنسان الفرد . . . وفى كل جماعة تربط بينها أواصر العمل ، أو المصلحة ، أو الوطن ، أو الفكر . . . لذلك إذا أراد أن

يكون حرا من كل قيد ، فلا يمكن أن يرتبط بأى رغبة غير رغبة الأصل الذى ينبع منه . . . أى رغبة الذات المبدعة ولا شيء سواها .

لذلك فالإبداع الحقيقى يتعارض مع الخضوع لأى شيء . . لأنه يريد أن يكتشف ما لم يكتشف بعد ، أن يتجاوز الواقع إلى ما هو أبعد منه . . وإلا لما استحق أن يطلق عليه صفة الإبداع ، أو الخلق .

الإبداع يتعارض مع كل قيد . . وكل نص . . وكل مؤسسة هدفها الإبقاء على ما هو موجود . الإبداع عملية بناء . . ولكن الخطوة الأولى فى كل بناء هى الهدم . . ولذلك فالمبدع الحقيقى عنصر تغير مستمر . . يُنظر إليه بوصفه خطراً يجب محاصرته ، والقضاء عليه . . بينما الأمل الوحيد فى أن تصبح الحياة أفضل مما نجدها هو ألا تتوقف عملية الهدم والبناء المستمرة . . .

إن المبدع بطبيعته يضيق بكل ما يحاصر عقله ، أو الأفكار ، والآراء التى تستجد . . يضيق بقيود الدولة ، والحزب . . بقيود المؤسسات الثقافية ، والفكرية ، والسياسية ، والدينية القائمة . . . يضيق حتى بالأسرة والزواج والحب . . . إنه يريد أن يقول ما يؤمن به بصرف النظر عما يراه غيره ، أو يحس به ، أو يفضله . . وفى هذا دائما خطر الإيلام . . والجرح . . إن الإبداع الحقيقى أكثر إيلاما من السيف . . يصل إلى القلب ويحطمه . . ليخلق قلبا جديدا . . وإلى العقل لينسفه ويصنع عقلا جديدا . .

هذه مقدمة تفسر المسار الذى سرت عليه . . تفسر ما عانيته ، وتعلمته خلال سنين المشاركة الطويلة فى حياة مصر ، وفى الفكر الذى صنعته . . أيا كانت هذه المشاركة . . ولكنى حاولت ، ودفعت الثمن الذى كان لا مفر منه .

لم أصل إلى هذه الأفكار إلا فى السنين الأخيرة . . فربما نضجت . . فيما مضى كنت أظن أن النضج يعنى المعرفة واليقين اللذين لا يتسلل إليهما الشك . . ولكنى تغيرت . . أصبحت أميل إلى التساؤ ل . . أدركت أن الحياة تتبدل مياهها فى كل لحظة . . قال «هيركليتس »: « إننا لا نستطيع أن نغطس فى نفس النهر مرتين » ، لأن مياهه تتبدل طوال الوقت لتصنع نهرا آخر غير النهر . . أدركت أن لا شيء يبقى على حاله . . وأن عمليات الهدم والبناء فى السماء . أو على الأرض . . لا تتوقف . . لذلك فإن حقيقة اليوم هى باطل الغد . . المسألة كلها تتعلق بالزمن . . الحقيقة الثابتة زمنها طويل . . والحقيقة المؤقتة زمنها قصير .

لذلك كلما زادت دائرة المعرفة عندى ، زاد إحساسى بالجهل .

صراع للتعبير عن الذات :

١ ــ مع الأم :

منذ ولدت وأنا فى صراع مستمر ضد كل الذين يفرضون على نوعا أو آخر من القهر . . . لا أدعى أن الصراع كان واعيا فى كل وقت ، ولا أننى خضته بالجسارة والشجاعة اللتين كان يتطلبهما أى جهد حقيقى لتأكيد الذات ، وفتح الباب أمام نمو الصدق . . وهذا هو الشيء الذى أندم عليه . . فهذا الخضوع هو الذى حال دون وصولى للقدرات التى أصبو إليها فى مجال الكتابة والفن .

ولدت من أب مصرى ، ومن أم إنجليزية . . علاقتى بأبى ظلت سطحية . . . كان غائبا أغلب الوقت . . ربما كان هذا مفيداً من بعض الوجوه . . فلم يمارس على تلك السلطة الأبوية التى كثيرا ما تعوق نمو القدرات فى البنت ، أو الابن . . ولكن أمى كانت امرأة قوية ، وصارمة . . تربت على قيم ومثل العهد « الفيكتورى » تلك القيم التى صنعت الإمبراطورية البريطانية ، والتى قيل عنها إنها « إمبراطورية لا تغيب عنها الشمس » . . قيم العمل المستمر ، والنظام ، والدقة ، والاهتمام بتفاصيل الحياة ، وهى مثل وقيم ليست ضارة لأن الإنجاز والإبداع فى كل مجال يعتمدان على الجهد والصبر . . ولكن فى الوقت نفسه كثيرا ما تتعارض هذه المثل والصفات مع الإبداع الفنى . . فالمبدع إنسان حر ، يجوب الآفاق بعقله ، ويترك لخياله العنان . . ويتأمل ، ويسأل . . إنه يميل إلى الفوضى . . ولكنها ليست فوضى حقيقية . . إنها رغبة فى البحث . . فى عدم قبول الأشياء كما هى ، خصوصا وأننا نحيا فى عالم ملىء بالفساد والظلم . . إن الأنظمة القائمة فى العالم لا تحقق للإنسان ما يحلم به . . الدفاع عنها هى مهمة المستفيدين منها . . مهمة الدولة ، والقادة ، والحزب . . ولكنها ليست مهمة المبدع . . ولذلك فالمبدع متهم بالفوضى . . أنه يريد أن يقلب ما هو قائم رأسا على عقب . . أما الذين يجيدون إدارة الأشياء والناس . . أصحاب الصرامة . . والدقة ، والقدرة على العمل المستمر فهم يصلحون فى مجالات أخرى غير مجالات الفن . . وهم كثيرا ما يكونون أدوات للقهر ، أو الحفاظ على الصروح المقامة بالفعل . .

عندما كنت صغيرا تكاثرت علىّ التساؤلات عما يدور من حولى ، وهذا شىء طبيعى فى الطفل . . فالتساؤل والتجربة تقودانه إلى المعرفة . . إلى الخروج من نطاق الاعتماد على الآخر ، والجهل . . كنت دائم السؤال عن كل شىء . . لماذا ؟ لماذا ؟ وكانت تنهرنى أمى بشىء من الضيق .

كانت أمى أول من قهرنى فى الحياة . . أنا مدين لها ببعض الصفات التى أعتقد أنها أفادتنى ، ولكن فى الوقت نفسه صبغت على صفات أخرى تتعارض مع الفن . . مع التعود على التصرف ، والتفكير الحر . . مع التساؤل ، والخيال ، وعدم الخضوع لأنماط صارمة فى الحياة . .

كنت أحب الموسيقى حباً كبيرا . . وفى ذلك الوقت لم تكن هناك وسائل للتسلية سوى الراديو ، والسينما . . وكان يوجد فى غرفة المكتب راديو كبير ماركة « جروندنج » أغلق على نفسى الباب ساعات طويلة وأستمع إلى مختلف أنواع الموسيقى الأجنبية والعربية التى تذاع من عواصم العالم . . حفظت ساعات الإرسال ، والبرامج ، والموجات . . أنتقل من محطة إلى محطة فى جولة حول العالم . . وأتصور نفسى قائد فرقة موسيقية ، فأقف أمام المذياع ، وأحرك ذراعى كأن أمامى « أوركستر » .

الغريب فى الأمر أن أمى كانت تمسك بيدى ، وتقول : « هذه اليد يد عازف بيان أو جراح ماهر » . . ولكن عندما تمكنت من توفير مبلغ من المال اشتريت به كماناً يملكه أحد أصدقائى ، رفضت أن ترسلنى إلى مدرسة للتدريب على العزف حتى لا أنشغل بمجال الفن . . لأنه بالطبع لا يؤدى إلى الربح .

هكذا وأنا لا أزال صبيا لم يتعد الاثنى عشر عاما قهرت فى أول إرهاصات الفن . . ولكنى ظللت أقرأ الروايات الأجنبية العالمية . . ففى تلك المرحلة من الحياة لم أكن تعلمت اللغة العربية بعد . . كانت لغتى الوحيدة هى الإنجليزية ، لغة الأم ، ولغة المدرسة التى أرسلت إليها فى شارع « طومان باى » بالزيتون . .

بالإضافة إلى قليل من الإيطالية تعلمتها وأنا فى « روما » عندما عمل أبى ملحقا زراعيا فى السفارة المصرية سنتى ١٩٢٩ و ١٩٣٠ .

كان فى داخلى عالم مستتر من الخيال لم أعرفه . . وعالم آخر من العواطف المكبوتة التى لم يكن من المستساغ فى الجو الإنجليزى أن يعبر عنها . . وكان التحاقى بالمدرسة الإرسالية الإنجليزية،التى كانت تدار وفقا لقواعد الاستعمار فى مصر ، عنصرا جديداً أضاف إلى قهر الأم قهر النظام الدراسى . . كنت أنال الجائزة تلو الجائزة بسبب التفوق . . ولكن هذا التفوق لم يكن من النوع الذى يؤدى إلى الإبداع والفن . . كان نوعا من الإتقان للدروس ، وحفظ المعلومات ، والخضوع لنظام كنائسى صارم يقتل الخيال ، والخلق . . ويحول التلميذ إلى أداة جيدة تنفذ سياسات لا تمت بصلة إلى البلد الذى هو جزء منها . .

خرجت من مرحلة الطفولة ثم المدرسة بعد أن صقلت كأداة طيعة للقيام بدور لا أعرفه . . شاب جاف العواطف متباعد ، يشعر بالغربة فى مجتمع هوليس منه . . هكذا أعددت للدخول فى كلية الطب رغم أن ميولى الأساسية كانت تجنح نحو الفن،وهى حقيقة كنت أشعر بها تتحرك على الأطراف البعيدة للوعى ، دون أن أدركها .

خضعت لحلم أبى وأمى فى أن يريا ابنهما طبيبا ماهرا . . فلم تكن تكونت لدى حتى ذلك الوقت أسباب المقاومة وأسلحتها . . أو على الأقل لم تكن وصلت إلى درجة النضج .

٢ ـ فى كلية الطب :

إن النظم الدراسية المتبعة عندنا ، وفى أغلب أنحاء العالم،ليست موجهة نحو تنمية المواهب المستقلة للفرد ، وحرية الفكر ، والقدرة على الخلق . إن المنهج المبدع فى عصر مبنى على الاستغلال والقهر ، والتضليل الواسع النطاق مستحيل . . لأنه يؤدى إلى الثورة أى إلى تغيير كل شىء ولو بالتدريج . . والتغيير قد يكون مطلوبا فى بعض المجالات مثل التكنولوجيا والعلم ولكنه ليس مطلوبا فى الأمور التى تتعلق بالفعل ، والفكر . . فالفكر الحر والمبدع أمضى سلاح لصراع الإنسان ضد الاستغلال ، والتفرقة ، والقهر .

وما ينسحب على نظام التعليم عموما ينسحب بالذات على الطب الذى يتطلب جهدا مستمرا فى التحصيل والحفظ . . والذى بنيت تقاليده على خلق فئة متميزة تستخدم علمها ، ومهارتها للربح . . وعليها أن تقنع المرضى المساكين بأن مصيرهم ، وحياتهم،معلقان بخيط رفيع . . بإرادة الله فى السماء . . وبإرادة إله آخر على الأرض هو حامل شهادة الدكتوراه فى الطب . . وقديما كان الأطباء فى مصر هم الكهنة . . ومازالوا . . على الأقل كبارهم.فالصغار فى هذا الزمن مساكين هم أيضا . . يلجأون أحيانا للعمل فى الفنادق ، أو على سيارات للنقل . .

صرفنى الطب إذن عن الفن . . وإن كان قد أعطانى فهما لجسم الإنسان ، وكيف يعمل . . وكيف يحيا ثم يموت فى آخر المطاف . . ظللت مع ذلك أقرأ الروايات ، وأذهب إلى السينما مرة فى الأسبوع ، وأحلم بالحب ، وأكتب بعض المذكرات والأشعار فى السر . . وأدرس اللغة العربية حتى أتمكن من التعبير بلغة الأدب .

وإذا سألنى أحدكم : « لماذا لم تنم فيك بذور الفن رغم الميول الدفينة التى ظلت حية فى الأعماق ؟ » سأجيب عليه : لأننى خضعت لرغبات الآخرين . . للقهر . . فى الأسرة ، والمدرسة ، وكلية الطب،ولم أستمع إلى الصوت الخفى الذى كان يحدثنى عن حقيقة وهو أن داخلى شيئاً آخر هو الإبداع والفن تجاهلتهما جريا وراء الأنماط المتبعة ، والقيم السائدة ، والعرف . .

٣ ـ وفى الحزب :

كان انضمامى لليسار سنة ١٩٤٥ دليلاً على أننى غير راض عن الطريق الذى سلكته حتى ذلك الوقت . . كانت ثورة على الاستعمار ، والملك ، والظلم ، والفقر الذى رأيته فى عنابر مستشفى فؤاد الأول . . وثورة أيضا على الغربة التى أحس بها . . على الكبت الذى أعانى منه ، والذى يبحث عن مخرج من الحياة الضيقة للبيت ، والطب . .

لذلك ليس من قبيل الصدف أننى ألقيت بنفسى فى مضمار الكفاح السياسى بكل كيانى ، غير عابىء بالمخاطر التى قادتنى إلى سنين طويلة من السجن ، والهروب ، والمطاردة،والاضطهاد المستمر من قبل القوى المسيطرة على المجتمع . . . . ومن هذه الزاوية فإن السياسة كانت بالنسبة إلى أداة تحرر . . ووسيلة للفهم . . فمن خلالها ألقيت عن كاهلى بالأنماط والقيم التى سرتُ حتى تلك اللحظة وفقا لها . . وانفتحت على عالم جديد ، ونظرة جديدة للمجتمع . . وأدركت مدى القهر الواقع على الناس ، ومدى الظلم الذى يعانون منه . . ومدى التفرقة التى توجد بينهم على أساس من الدين ، والعرق ، والطبقة ، والجنس . . ولذلك كانت لهذه المرحلة ، مثل المراحل التى سبقتها،نواح إيجابية ، أفادتنى ، ودخلت فى تكوينى ، وخلقت قدرات فى التصرف ، والفكر،ما كان لى أن أستمتع بها لولا التجارب الغنية التى اقترنت بها .

والسياسة لا تنفصل عن الفن بمعنى أنها تساعدنا على الفهم . . وتجعلنا نربط بين ظواهر الحياة ، ونعالجها بوصفها كلاً . . وبمعنى أنها جزء لا يتجزأ من تطور الإنسان . . وهذا بصرف النظر عن مدى ممارستنا لها . . فليس المقصود هو أن على كل فنان أن يلقى بنفسه فى هذا الخضم . . إلا أنها ذات آثار ضارة للغاية على الفنان بسبب الطريقة التى تمارس بها حتى الآن . . وقد تجلى هذا الضرر بشكل واضح فى ممارسة اليسار السياسى ، وعلاقته بالفنانين والفن . . فإلى جانب جمود الفكر ، وربما بسببه،حاول اليسار أن يضع أطرا جامدة للفن . . وأن يخضع الفن لمقتضيات الدفاع عن النص وتطبيقاته ، وقياداته . . أن يحوله إلى أداة للدعاية . . أنّ يقضى على استقلاله ، ورؤيته الناقدة التى هى جزء لا يتجزأ من كل إبداع . .

يضاف إلى ذلك أن الممارسة السياسية فيها قدرٌ كبيرٌ من الزيف . . من إخفاء الحقيقة . . من التبرير . . ومن التعامل مع المجردات ، والتقسيمات ، والأنماط بدلا من التعامل مع التجربة الحية للفرد ، وعواطفه ، ودوافعه ، وممارساته فى الحياة .

إن أكبر مشكلة أواجهها حينما أكتب هى هذه التربية السياسية التى أحاول التخلص منها . . والتى تطغى فى كثير من الأحيان على الأفكار ، والصور والكلمات التى أسطرها على الورق . . وكأنها غلاف حديدى يقيدنى غصبا عنى ، كما قيدتنى أمى من قبل . . وكما قيدنى السجن من بعد ،ليضعنى فى قالب أصارع للتخلص منه . .

فأنجح أحيانا ، وأفشل كثيرا . . وأعيش مأساة التكوين الذى خضعت له . . وهى مأساة منذ أن أصبحت أعى تأثيرها على ، وصعوبة التحرر منها .

٤ ـ ثم الخلق :

أعتقد أن لولا لقائى مع « نوال السعداوى » لما كتبت . . فالفنان الذى كان بداخلى ظل يعيش . . ولكن أنفاسه كانت قد ضعفت إلى حد كبير . . بحيث يستطيع أن يستطعم الفن ، أن يستهلكه ، ولكنه عاجز عن إنتاجه ، عاجز عن الخلق .

ولكن « نوال السعداوى » هى التى شجعتنى . . هى التى قالت: فى داخلك فنان فلماذا لا تحرره . . وتكتب عما عشته وعرفته ؟ لماذا لا تعبر عن نفسك ، وتكسر القيود المحيطة بك . . ؟ ففعلت. وعندما فعلته أول مرة سعدت . . وعندما سعدت أردت أن أكرره . . فأصبحت ممن يكتبون . . أما الحكم على ما أكتبه فهو لم يصدر بعد . . ولا أعرف إن كان سيصدر فى يوم ما ، أم أننى سأظل هكذا كاتبا على حافة الوعى فى البلد الذى أنا جزء منه .

هكذا تخلصت إلى حد ما من قيود القهر على إله الخلق الذى ولد معى . . تخلصت من أمى ، والأسرة التى ولدت فيها . . من الطب . . من الحزب . . ولكن بقيت أشياء . . فكلما تخلصت من قيد على حريتى ، وعلى شجاعتى فى البوح ، اكتشفت أننى لم أتخلص تماما منه . . . واكتشفت أن هناك قيودا لم أكتشفها بعد . . أو أن هناك قيودا جديدة تظهر مع كل انتقال من وضع الى وضع .

وأنا أعى طبعا مدى القيود المفروضة من الدولة ، ومن المؤسسات الدينية ، ومن السوق ومن النشر، على الكتاب والمبدعين . . ولكن يبدو لى أنها واضحة للجميع وربما لا أستطيع أن أضيف الكثير لما سيقوله غيرى من الكتاب . ما أردت أن أركز عليه ، وأن أقوله بصدق، أن القهر الأعظم ، والأخطر على الكاتب، ينبع من مصادر ربما لا تكون مرئية له . . أو تحتاج إلى قدر كبير من الشجاعة والصدق للتخلص منها . . وإلى درجة عالية من الوعى . . من الفهم للذات العميقة . فالمجتمع بكل مؤسساته ، وقيمه، يمارس على المبدع ضغوطا لا تنتهى . . الرقيب علينا ، والسجن الذى نتحرك خلف جدرانه، موجودان أساسا فى النفس . . خلقتهما عوامل اجتماعية ، وثقافية كثيرة . . لدرجة أن القهر قد يأتى من أقرب الأشياء إلى قلبنا . . حتى ممن نحب . . القهر يبدأ مع الطفولة . . ويمتد طوال الحياة . . ينتقل من مرحلة إلى مرحلة . . ليكشف عن صور جديدة لم نألفها . . يبدأ من النظام العالمى الجديد الذى فرضه « بوش » . . ويمتد إلى الحكم . . . وإلى الأزهر . . وإلى العلاقة بين الرجل والمرأة فى الأسرة . . فكم من الأشياء نخفيها باسم الزواج والحب . . ؟ وكم من الأشياء نخفيها باسم الصداقة ؟ . . وكم من الأشياء نخفيها باسم العرف ؟ . . وكم من الأشياء نخفيها باسم القيم . . ؟ وكم من الأشياء نخفيها باسم الذوق . . ؟ وكم من الأشياء نخفيها بسبب الخوف من المواجهة . . ؟ لأن المواجهة لا تعنى بالضرورة الوصول إلى المصادرة ، أو السجن ، ولكن قد تعنى فقط أن أقرب الناس سيغضون الطرف عندما يمرون بالقرب منك .

هذا الخوف الدفين من قول ما لايقال . . هذا الخوف من مس المحرمات . . هذا الخوف من كشف المستور ومن الغوص فى عالم مظلم شبه مجهول ، هو عدو الإبداع الحقيقى . . وهو الذى يقف حائلا منيعا دون

الخلق . . وعلى الأخص فى منطقتنا حيث يرفع سيف التقاليد والعرف ، والغيبيات ، والإيمان الذى لا يعرف الجدل أو الخلاف ، أو سمعة مصر أو ما إلى ذلك، فوق رقاب المبدعين ، وفى كل لحظة من لحظات العمر .

هذا العدو الأول لكل إبداع . . تسنده بالطبع أجهزة ، وأدوات القمع ، وأساليب التجاهل ، والصمت ، التى تستهدف دفن المبدع وهو لايزال حيا . . وهو أخطر الأعداء لأنه يحيا فى نفوسنا .

وطالما أن الحال يظل كما هو . . فإن الإبداع الحقيقى لم يأت بعد . وكلنا ، ماعدا استثناءات لا تعد حتى على أصابع اليد الواحدة، سنخلق فنا عاديا . . إنما سيظل الفن العظيم حبيس النفوس .

اللهم فك عنا هذا الكرب .

●

● محاور الأعداد القادمة من فصول

مجلة النقد الأدبى

ترحب (فصول) بإسهامات كتابها من أنحاء الوطن العربى

وتدعوهم إلى المشاركة فى محاورها القادمة :

- زمن الرواية
- حاضر الشعر العربى
- جماليات النص الشفاهى
- الممارسة المسرحية
- ترجمة الأدب
- الأدب النسائى
- الأدب والتكنولوجيا

ويسعد المجلة أن تتلقى اقتراحات كتابها وقرائها بموضوعات محاور أخرى تدخل فى دائرة اهتمامهم .



والفراتُ سُلالة تسيل ...

شوقي عبد الأمير
العراق

يوماً ما ،
سَتُمنحُ حقَّ الكلام .
ولكن ماذا ستصنعُ بجُثةِ الصمتِ الهائلة هذه .
يوماً ما ،
ستقفُ لأوّلِ مرّة أمام صندوق اقتراع
ولكن ماذا ستَضعُ فيه إن كانَ على هيئةِ تابوت ؟
يوماً ما ،
ستكونُ لكَ أجنحة النسر الذي نَبَتَتْ كُلَّ سِنيكَ تحت قوادمه
ولكن ماذا ستفعلُ بها وقد صارَ تمثالاً للريحَ ؟
يوماً ما
ستمنحُ حقَّ الشهادة وقد عَمّرتَ طويلاً بين الشهداء
وملأ الكلامَ كالترابِ شدقيك ؟
يوماً ما ،
سَتُمنحُ حقَّ الجنون .
قارباً صغيراً يجدّفُ وحيداً في نهر
خارجَ المصب !
يوماً ما
ستتركُ هذا النهار مثل فلاّح يطُردُ من حقل
ولكنك ستحاكمُ بخيانةِ الطمى والأنهار

فى البحث عن الحرية ، يصطدم السؤال بمرآة تنعكسُ فيها كل الاتجاهات . تلك هى مرآة «الأنا» الصغيرة ، حيث تتداخلُ الخطوط وتتشابك الحدود ليصير السؤال الأساسى ؛ هل هو بحثٌ عن الحرية أم هو بحث عن الأنا ؟

الحرية والأنا يتحقق كلاهما بالآخر ، ويتحطمُ كلاهُمًا بالآخر ، وبينهما مخاض التجربة وحقولها .
عرفنا من الشهداء أن الأنا وضوء فى محراب الحرية ، وعرفنا الأشكال التى تصير فيها الحرية وضوءاً فى محراب الأنا .

من هذا التناقض المؤسس للعلاقة مع مفهوم الحرية أبدأ شهادتى باعتبارى شاعراً منفياً ، غادر منذ ربع قرن وطنه بحثاً عن الحرية أو بحثاً عن الأنا .

أستطيع أن أقول اليوم إننى رأيتُ الأنا الصغيرة هذه ساحاً أكبر من كل ميادين الحرية . .
خرجنا من الوطن وما كنا نحمل فى الحقائب غير القصائد ، تاركين جدران الزنزانات تغصّ بالأحياء وبالشهداء مثل الكتب المقدسة بالصلوات ، وكنا نخاف على كلماتنا أكثر مما نخاف على النخل والطلع والأهل .
عبرنا الحدود إلى المنافى كمن يعبر من النوم إلى اليقظة ننظر إلى الوطن فنرى حذاء الجلاد أكبر التضاريس فيه ولا نملك إلاّ أن ننفخ فى الحبر . وهكذا نحن ، من فقاعة إلى دفقة ، ومن مستنقع أحبار إلى مستنقع دماء نجدّف كل يوم .
إنما البحرُ والمجداف والقاربُ نحن .

*

يوماً ما ،
سيقودُك آتونا بشتم إلى كهف الخليقة
ولكنك فى أولُ سجع ينطقُ به
ستضعُ جسدكَ كرقيم .
يوماً ما
سترى إينانا الرائعة قمراً فوق الفرات
ولن تجد ذقورة تتسلقها فى الصلاةِ إليها
إلاّ هيكلكَ العظمى
يوماً ما ،
ستمنحُ نهاراً تصنعُ فيه ما تريد
لكن شمسَهُ ستظل الصفحةَ البيضاء .
يوماً ما ،
ستقولُ مالا يقال
ستكونُ فى التضاريس الحدود وفى الزمنِ الغيبوبةَ الخالقة
عندما تتمددُ بين الربّ وبين القربان
فى صمت السكين .

*

ربع قرن مضى . وها هو الوطن محتلٌ ممزق يتساقط الأطفال فيه مثل حبات التمر اليابس فى فصول الجفاف ، إنه العراق يمر بأحلك مرحلة من وجوده ، يموت الأبناء ، ويهانُ الأحياء وتمزق الأرضُ تحت أقدام طاغية جلاد وبرابرة غربيين مسلحين بأحدث آلات الموت الديمقراطية التى ابتكرتها مختبرات العالم الحر اليوم . . ونحن نجدّف بعيداً فى البركة نفسها .

لنا سنواتُ المنفى مدهونة برذاذ الحرية فى الغرب ، سنوات تتكدسُ فى ليالينا الرطبة قرب أنهار لا تحمل إلاّ أحشاء المصانع وفضلات المزابل الأليكترونية ، أنهار مدجنة تحت أقدام غابات القصدير والإسفلت تغسلُ عرق النتريك من على جبهة تنّين القرن العشرين المتعب من التطواف فى القارات الحارة .

ربع قرنٍ من هذه السنوات فى حقيبة صارت قبراً جماعياً . فهل لامستُ خلالها جسدَ الحرية المعشوق فى تلك الأصقاع ؟ وهل تعلمت الأنا الصغيرة هذه كيف تتقد تحت ثلج تلك القارات الباردة .

الحرّية لَهُم
والحربةُ لنا

هكذا علّمنا الغربيون درس الحرية . . ويالها من مفارقة . فأنا أقرأ هذه الأيام وأنا أطوف فى المعابد الفرعونية (كتاب الموتى) الفرعونى الذى يسمى عالم الموت بـ عالم الغرب . والمملكة الغربية فى الأدب الفرعونى تعنى حرفيا مملكة الموت .

ربع قرن مضى ، دخل عملاق بحجم نصف العالم فى ثقب الإبرة التى يخيط بها الأمريكيون اليوم بدلة الكاوبوى الموحدة لخارطة الكرة الأرضية وتاريخها . لندرك مرّة وإلى الأبد أننا سنبقى عراة إذا لم نلبس «الكاوبوى» أو سندافع ، فى أحسن الأحوال عن جلابيبنا ، تماماً كما يدافع الهنود الحُمر اليوم عن الريش فوق قبعاتهم .

ربع قرن مضى ، وأرانى اليوم أتمدد فوق سرير الحاضر لأحصى أسماء الشهداء الذين غادرونا تماماً ، كما كنتُ أعدد فى سريري الصيفى وأحصى نجوم السماء فى ليل العراق . ستتدربُ على العد ، وعلى البدء كل مرّة من جديد ؛ الفراتُ ملىء بالأسماك . مقبرة السلام الكبرى فى النجف تغصّ بالموتى .

ربع قرن مضى ، نضالاتٌ حتوفٌ ، شعاراتٌ شعوبٌ ، جبهات مثقوبة ولافتات . أحزاب تشحذُ دم الأبناء كمارد أسطورى ينهش أفئدة الأطفال . أحزاب خرجت إلى العالم بشعارات كالسكاكين فى طقوس انتحارية ، أحزاب القرابين هذه هى التى صنعت الآلهة بعد أن منحتها أعظم برهان للموت . أحزاب معمرة ولما تزل لا تجرؤ حتى أن تبدل ثوبها .

تلك قافلة لم أشاركها يوماً طريقى . لكنها تملأ كل الطرقات خارج الوطن ولن تترك ممرا يفارقها دون أن تضع عليه شارة الضياع أو الخيانة أو الجنون .

أحزاب تقطف الشعراء والمبدعين والأطفال مثل صناعيى الدول الرأسمالية عندما يتسوقون فى القرى والأرياف .

أحزابٌ مواسمٌ ولا فصل لها إلا فى الكلام ولكنها اليوم وبعد سقوط المنبر الجليدى فى سيبيريا الذى ذاب تحت شمس الدولار ، لم تجد لنفسها مأوىً آخر إلا فى التسلل إلى غابته الخضراء حاملة من أجل ذلك كل الرايات ، عظام الشهداء والأغانى المتخثرة فى متاحفها الحيّة .

ربع قرن مضى ، والعراق يخرج من خارطة العالم بكفن سومرى وتابوت مرصع بالثيران المجنحة ، يتقدم عربته الجنائزية جلاّد وشعراء مدّاحون ونائحات . .
والفرات سلالةٌ تسيل . . .

*

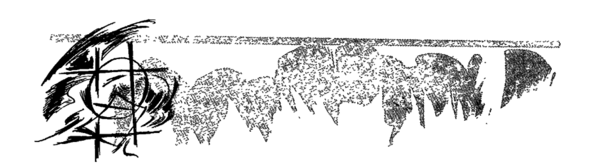
«لقد نفتنا الآلهة غرباء حتى مع أنفسنا
نجوسُ أزمنة التأريخ والمستقبل
دون قيثارات . .
هكذا كان حكمنا الأبدى
ورحلة بحّارة يعشقون النبيذ »

هكذا كتب الشاعر البابلى منذ ستة آلاف عام قصيدة المصير العراقى . . وها نحن ، طيلة هذه القرون ، نطوف بالعالم نعبرُ الممالك والمصائر بخطىً كالمسامير على الطين منذ جلجامش . شعراء نحنُ .

*

شعراءُ كنا التضاريسَ الأولى فى جغرافية الهوية ،
شعراء خرجنا من بابل ولم ندخلها قط ،
شعراءُ هُزمنا فى الصحراء ولم تطأ أقدامنا الصحراء ،
شعراءُ جاعوا فى كل الموائد ،
شعراءُ عبروا إلى الماضى من الماضى ،
شعراء ملفوفون بلحى الكلمات التى يحلقونها كل ساعة ،
شعراءُ جوابو أنفاق فى سراديب الكلمة ،
شعراءُ يقطنون فى الذبيحة ويكتبون بدمها ،
شعراء كالأحراش يغطون بشرة المارد الراقد فينا : الحلُم
شعراءُ بين الصلصال وبين الصرصار
شعراءُ نحنُ
- رأيتُ الجواهرى يتسلقُ هرماً شاهقاً من
العمود ، وسعدى يوسف ينزلُ عن مناراته
البيضاء فى الشمال الأفريقى ليقطفا
عنقوداً أخضر من كروم سلطان العويس ،
وهو يقهقهُ فى عربته الأمريكية أمام مرأى المذبح العراقى . .
والفرات سلالةٌ تسيل . .

●



شهادة

صنع الله إبراهيم
مصر

لم أكن أنا وحدى الذى تفتح وعيه على غليان بداية الخمسينيات ، وشهد مولد التيار الواقعى الجديد فى الشعر والقصة والرسم والنحت والموسيقى .

ها هى برجوازية جديدة فتية تستولى على السلطة بواسطة الجيش ، وتشتبك فى صراع ضار مع الاستعمار والإقطاع . وها هو محمود أمين العالم يخوض مع عبد العظيم أنيس المعركة الشهيرة ضد طه حسين والعقاد دفاعا عن الدلالة الاجتماعية للفن والأدب وعن وحدة الصياغة والمضمون فى العمل الفنى . ويوسف إدريس يكتب قصته الأولى بلغة عصرية لا تأنف من استخدام العامية ، مصورا ـ هو والشرقاوى ـ حياة الريف الحقيقية لا السينمائية . وإحسان عبد القدوس يعرى زيف الأخلاق السائدة من خلال تناول عصرى لعلاقة الرجل بالمرأة . ونجيب محفوظ ، بعد مجاهدة شاقة للأسلوب واللغة ، يكتب ثلاثيته الخالدة .

لكن الواقعية الجديدة لم تلبث أن تكشفت عن وجه غير واقعى بالمرة .

لقد تقدمت القيادة الفتية للبرجوازية بمشروع قومى طموح للمستقبل ، قوامه الاستقلال الوطنى والوحدة والتنمية القائمة على التصنيع والعدالة الاجتماعية . وكان من الطبيعى أن تتجمع فى هذه النهضة العارمة مجموعة من التناقضات الفريدة على مستويات مختلفة ، منها ما بدا شديد الالتباس . فالعمال ، على سبيل المثال ، يشاركون فى إدارة المشروعات ، بينما القهر البوليسى،الذى تطلبه الصراع الضارى ضد الاستعمار والرجعية ، يطول أيضا من يجرؤ على الاختلاف أو المشاركة .

شيئا فشيئا ، بدا الواقع أكثر تعقيدا من مجرد أغنية للنضال ضد الاستعمار ومن أجل المستقبل . وسادت المجتمع حالة من الاستلاب . وتكشفت الواقعية عن رومانسية ضحلة ، لم تلبث أن فقدت مصداقيتها وجاذبيتها .

وتبدى شيء من الشبه بين حالة الاستلاب التى عرفها المجتمع ، وتلك التى شهدتها مراكز الحداثة الغربية قبل ذلك نتيجة لأسباب مغايرة مرتبطة بانسحاق الإنسان أمام الآلة والدولة ، وتهاوى الامبراطوريات الاستعمارية القديمة . وقد انعكست تلك الأزمة على الرواية الغربية ، فلم يعد التسلسل الزمنى المألوف ، ولا الحبكة التقليدية ، يفيدان فى فهم الواقع . وراوحت الرواية التقليدية مكانها لمغامرات تعتمد التغريب والغموض ، وتخاصم الحدث والتشخيص السيكولوجى ، والانفعال .

وكان حتما أن تتأثر الرواية العربية بهذه التطورات بحكم وسائل الاتصال الجديدة التى أوشكت أن تزيل الحدود والقيود ، وبحكم أوجه الشبه بين الأزمة هنا والأزمة هناك ، وبالتحديد بين النتائج هنا والنتائج هناك ، لأننا لا ننسى أبدا أن أزمتنا هى وليدة مجتمع يتجه إلى التصنيع ، والأزمة هناك وليدة مجتمع يعانى من نتائج التصنيع .

انطلق نجيب محفوظ فى تجاربه مع تيار الوعى ، وتعدد وجهات النظر ، والعبث ، وبرزت إلى الوجود الظاهرة التى عرفت باسم جيل الستينيات .

فى هذا الجو جاءت أولى خطواتى فى الكتابة بقصص قصيرة تعكس تأثرات مختلفة ، واهتماما غير عادى بالشكل والتجريب . وبدأت رواية لم ألبث أن هجرتها عندما تبينت تأثرها الواضح بفرجينيا وولف . ثم بدأت رواية واقعية بأسلوب غنائى ، على النسق السائد ، ربما ببعض التأثر بثلاثية محفوظ ، طعمتها بأجواء غامضة تثير الرهبة ، وسرعان ما تخليت عنها ، وقد عاد يلح عليَّ السؤال الذى يعرفه كل الكتاب ، كيف أعبر عن الواقع ، كيف أكتب ؟

وفى لحظة يأس ولدت روايتى الأولى (تلك الرائحة) ، التى اكتفت بأن ترصد الواقع كما هو دون محاولة للتأويل أو التفسير ، على الأقل من الظاهر ، فقد كان ثمة إيحاء ما من خلال عملية الانتقاء للظواهر المرصودة . وانعكس ذلك الاختيار على اللغة ، فالجملة فعلية ، قصيرة ، تخلو من التشبيهات وألوان البلاغة التقليدية ، من الترهل والاسترسال المعتادين فى السرد العربى ، جملة محايدة تقريرية ، لا تحيل على شيء ، منظومة فى تتابع لاهث ، لا يتوقف للتحليل والتمحيص والتعقيب ، ترصد كل شيء ، فظواهر الواقع كلها تتساوى فى القيمة : ترصد وحسب ، دون أن تحفل بالتقاليد الاجتماعية (فتتحدث ببساطة شديدة عن اللواط والاستمناء) ولا بالتقاليد الأدبية (فلا تتورع عن الركاكة فى التركيب ؛ أو التكرار لبعض الأفعال وأدوات الوصل ، ولا تحفل بضيق القاموس المستخدم) لكنها تسمح بمعارضات غنائية تتعلق بالماضى .

لكنى لم ألبث أن اكتشفت أن معاودة الكتابة بالطريقة نفسها لن تؤدى إلى شيء يذكر سوى مراكمة لظواهر متشابهة . فما زال الهم الأساسى هو الإلمام بالواقع ومحاولة فهمه لا مجرد رصده . وقد تجلت لى إمكانية لذلك فى موضوع السد العالى .

فقد رأيت فى هذا المشروع الهندسى الضخم البؤرة التى يمكن أن تجمع تناقضات الواقع كلها . ذلك أنه ولد فى مواجهة ضارية من الاستعمار ، قديمه وجديده ، واشتمل على عملية ذات مغزى هام ، هى تغيير مجرى النيل الذى لم يبارح مكانه منذ آلاف السنين ، كما أنه تطلب إدخال آليات وتقنيات جديدة ، وتم بحماس شعبى فى ظل إدارة عسكرية ، واشترك فيه ممثلون لكل الطبقات ، بل تجلت فيه ملامح الطبقة القادمة إلى الحكم وهى طبقة المقاولين والسماسرة ووكلاء الشركات الأجنبية .

وبالإضافة إلى ذلك ، انقسم العمل فى المشروع إلى مرحلتين ، مرحلة أولى من العمل البسيط الواضح ، مجرد حفر وردم على نطاق هائل ، ومرحلة ثانية صار العمل فيها أكثر فنية ، على مستوى تقنى أعلى ، وبآلية أكثر تعقيدا .

ألا تمر الثورات ، والانقلابات التاريخية ، بهاتين المرحلتين دائما ؟ فى البداية يكون الهدف بسيطا واضحا ، وكل شىء فى أحد لونين : الأبيض أو الأسود ، مع أو ضد ، والحماس متوفر ، والثقة بالمستقبل وبالقدرة على تغيير منحى التاريخ ، وليس هناك وقت للتأمل والتحليل . ثم تتحقق الثورة ، وتبدأ مرحلة أخرى ذات إيقاع أهدأ : المهام أكثر تعقيدا ، والهدف أقل وضوحا . والظلال الرمادية تـزحف على اللونـين الأبيض والأسود ويصبح هناك وقت للتفكير . فى ماذا ؟ فى أخطاء المرحلة الأولى واحتمالات المستقبل .

ها هنا موضوع ، بل شكل غنى يسمح بتصوير الجوانب المتعددة للواقع ، كما يسمح بحل تقنى آخر : هو تحقيق أقصى وحدة ممكنة بين الشكل والمضمون : ذلك أن جسم السد العالى نفسه يتكون من ثلاثة أجزاء : واحد يواجه الجنوب ، وآخر يواجه الشمال ، وثالث صغير بينهما ، يتمثل فى البؤرة ، بل يحمل اسم «النواة» . وبينما يتألف الجزآن الخارجيان من مواد متماثلة عبارة عن حجارة ورمال بدرجات متعددة من الخشونة والنعومة ، فإن النواة تتألف من أكثر المواد هشاشة ، من التراب . ومع ذلك يصبح هذا التراب الهش أقوى نقطة فى جسم السد إذا ما رتب بصورة معينة تستجيب لحجم المشروع واحتياجاته ولظروف التربة ، ثم حقن بمواد معينة ، بعضها مستورد من الخارج ، من الاتحاد السوفيتى بالتحديد .

وكلما تمعنت فى التفاصيل الهندسية الخاصة ببناء السد ، وخصائص المواد المستخدمة ، ونـوعية الآلات ، وطبيعة العمليات الجارية ، وتوزع كل ذلك فى وحدات متناسقة ، تجلت أمامى الإمكانيات المذهلة التى تسمح بمواصلة أشكال السرد المحببة إلى قلبى : الجملة الفعلية القصيرة ، التقريرية والمحايدة ، والأخرى الغنائية التى تستحضر الماضى ، ثم الوثيقة المضمنة ، وأخيرا الجملة المونولوجية التى تمزج كل ذلك فى تدفق أكثر حرارة ، فى بؤرة دقيقة تتحقق فيها وحدة كلية ، لحظة الخلاص بالفعل ، التى تفسر وتبرر ، والتى تسمح بفهم الواقع ومحاولة تغييره فى الوقت نفسه .

لكن (نجمة أغسطس) تمخضت عن سجن بارد من القواعد الصارمة التى خيل إلىّ أنها تمثل طريقى الخاص ، فهى ليست مجرد قواعد فى تقنية الكتابة فحسب ، بقدر ما هى ، أيضا ، نظرة إلى الحياة ، أساسها المراقبـة والتورط المشكوم .

وداخل الجدران الباردة لهذا السجن ، كنت أتطلع إلى تلك الحرية التى كتب فى ظلها كل عمل عظيم امتلك من السحر ما جعله ينفذ إلى القلوب .

على أن الخروج من السجن أصعب دائما من دخوله . وتطلب الأمر عدة سنوات ، هاجرت خلالها إلى جانب آخر من الواقع ، هو الطبيعة ، فعكفت على صياغة مجموعة من القصص والروايات عن عالم الحيوان والنبات ، أطلقت فيها العنان لكل نزعاتى إلى كتابة حرة مؤسسة على الحكاية ذات الحبكـة ، تتضمن المغامـرة والإثارة والفكاهة ، لا تتقيد بقواعد صارمة ، غير الالتزام تماما ، مرة أخرى ، بالواقع .

وفى هذه الأثناء ، كان المجتمع يتعرض لتغيرات واسعة النطاق ، فالمشروع الحداثى العظيم للخمسينيات والستينيات آل إلى فشل مطبق . ونفض أصحاب المشروع أيديهم منه ، مستكينين إلى وضع التبعية . وخلال

سنوات قليلة ، عاد كل شيء إلى نصابه : أعيدت الأراضى المصادرة إلى أصحابها ، وتعدل سلّم القيم ، وفقد العمال مكانتهم المتميزة وعادوا إلى القاع ، وأُجْهضَت الصناعات الوليدة أو دجنت ، واستعادت الامبريالية مراكزها القديمة سافرة أو متخفية خلف الشركات المتعددة الجنسيات ، وعربدت إسرائيل بغير رادع ، وانتشر الفكر الرجعى السلفى على جناحين : مال النفط والإحباط .

وبدا هذا الوضع أقل التباسا مما سبق . هل أقول إن الصورة فقدت رماديتها وعادت تتشكل من جديد فى لونين متباينين من الأبيض والأسود ؟

لكن شتان بين هذين اللونين الآن وبينهما فى نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات ، عندما ولدت الواقعية الجديدة فى الأدب والفن . قد تكون الصورة الآن واضحة كما كانت آنذاك ، لكنها بالتأكيد أكثر عمقا وتعقيدا من ذى قبل .

من الطبيعى ، إذن ، أن يتراوح التعبير عنها بين الإمعان فى التغريب والغموض ، وبين الهجرة إلى التراث . لكن ما تجلى فى البداية احتجاجا على الواقع بتغريبه حينا وتصويره فى لغة مملوكية حينا آخر ، تحول بالتدريج إلى قبول وموافقة ، من خلال الابتعاد بالإلغاز ، أو بالانتقال من لغة عصر الانحطاط المملوكى إلى لغة التصوف . . . أى من خطوة إلى الأمام إلى عشر خطوات إلى الخلف .

مرة أخرى السؤال المعهود : كيف أعبر عن الواقع ، كيف أكتب ؟

فى لحظة يأس جديدة ، عدت إلى ورقة صغيرة دونت فيها منذ سنوات وصفا مبدئيا لفرد أعزل يواجه لجنة من الممتحنين ليرد على استفسارات غير محددة بموضوع بعينه ، هدفها النهائى هو امتهانه وإذلاله .

حين كتبت هذه الورقة بدا لى أن تطويرها ، إلى عمل متكامل ، رهن باستبعاد الدلالات الواقعية ، مما يؤدى مباشرة إلى العالم الكافكاوى . ولم أكن وقتذاك مستعدا للابتعاد عما كنت أخاله طريقى الخاص ، فنحيتها جانبا .

عدت إذن إلى هذه الورقة بعد تدريب طويل على كسر القواعد ، ومراقبة طويلة لمسلسل الانهيار والتبعية ، ودون أن أعبأ بشبهة الكافكاوية ، بدأت أكتب (اللجنة) بشىء كثير من العفوية .

ولم ألبث أن ابتعدت عن الطريق الكافكاوى ، فضلا عن طريقى أنا السابق . فقد تسللت الوثائق إلى الصفحات ، وتخلى الحياد البارد عن مكانه للفكاهة السوداء ، وأصبحت الجملة طويلة وصارت مفتوحة لألوان التشبيهات والاستطرادات والألاعيب اللغوية ، وكل ما كنت أتحاشاه فى السابق . وحلت السخرية المباشرة محل النبرة التقريرية والحياد الظاهرى ، وفعل الاغتيال للشرير محل الاعتراض السلبى . والأهم من هذا كله ، أن الحكاية بحبكتها التقليدية تسللت إلى النص على استحياء .

وعندما عثرت على بؤرة جديدة مماثلة لبؤرة (نجمة أغسطس) ، يمكنها أن تلم شتات الواقع العربى فى الثمانينيات ، وأقصد بذلك «بيروت » ، استوت الحكاية ذات الحبكة فى مكانها الطبيعى الذى شيد عليه فن القص منذ الأزل ، هى والتسلسل الزمنى التقليدى ، والتشخيص السيكولوجى . لكن السرد أسلم نفسه للجملة الفعلية ، القصيرة ، التقريرية ، المحايدة ظاهريا ، التى فرضت نفسها فى مواجهة موضوع شديد الالتباس ، متعدد الزوايا ووجهات النظر . وهو السبب نفسه الذى أفسح المجال للوثيقة ، ودفعها لأن تتبوأ مكان الصدارة فى البناء الروائى .

فى دراسة عن (نجمة أغسطس) نشرت فى مجلة «ألف» ١٩٨٢ ، كتبت سيزا قاسم تقول : «القضايا التى تواجه الأدب (العربى) اليوم قضايا ابستمولوجية أساسا . فالأدب هو الوسيط ذو الامتياز ، وربما الأساسى ،

للمعرفة : معرفة العالم ومعرفة الذات . وفى مجتمعات يتم فيها إخفاء الحقيقة وتشويهها وقمعها ، تصبح وظيفة الأدب هى كشف الحقيقة وفضحها» .

لست أتبنى هذه النظرة بشكل مطلق . فقد علمنا التاريخ أن نتحفظ أمام أى حديث جازم بشأن وظيفة الأدب أو الدور الاجتماعى للإبداع . كما تعلمنا أن هناك دروبا عديدة تؤدى إلى الواقع ، بعضها يبدو للوهلة الأولى أبعد ما يكون عنه ، بمثل ما تعلمنا أن الأمر كله لا يعدو أن يكون لعبا .

وعند محاولة تلخيص تجربة إبداعية ما ، ينبغى القول بأنها مسعى آخر ، من بين عديد من المساعى المتباينة ، للإمساك عن طريق الأدوات المتاحة ، وعلى أساس من مزاج وتكوين متفردين ، بذلك الهدف المستعصى دائما عبر العصور . . ألا وهو الواقع .





رأى وشـــهادة
حـــول القـمـع

عبد الرحمن منيـف

عصرنا العربى الراهن ، وها نحن نقترب من نهاية القرن العشرين ، هو عصر القمع بامتياز ، هذا هو الوصف الذى يمكن إطلاقه .

قد يتردد بعض المؤرخين ، خاصة المعاصرين ، فى إطلاق مثل هذا الوصف ، وربما يفضلون أوصافاً أقل حدة أو مموهة ، كأن يسميه بعضهم عصر الانفتاح ، وهذه تسمية مهذبة لعصر الردة ، حيث استطاع الاستعمار أن يعود إلى المنطقة ، بعد أنْ تحررت منه ، ليس فقط من خلال العلاقات الاقتصادية والسياسية ، بل عاد بشكله القديم ، من خلال الجيوش والقواعد والأحلاف ، وهكذا أصبحت التبعية كاملة .

وقد يطلق مؤرخون آخرون على هذا العصر عصر سقوط الإيديولوجيات ، وهذه الصفة بمقدار ما تنطبق على المنطقة فإنها صفة عالمية ، ولذلك فإن هؤلاء المؤرخين يصفون ، أى لا يقيمون ولا يحكمون .

ولابد أن يشير بعض المؤرخين إلى أنه عصر ما قبل المجاعات الكبرى ، إذ بعد أن انقسمت المجتمعات إلى أغنياء وفقراء ، ساد الغلاء وعم الفقر والظلم ، ثم جاء الجوع ، فخرج الفقراء إلى الشوارع يطلبون العمل والخبز والحرية ، ولكن الرصاص حصد الكثيرين منهم فانتشر الغضب وبدأت ثورات الجياع . . .

وقد تكون هناك صفات أخرى لهذا العصر ، لكن بالتدقيق ، وبمحاولة تعرف أبرز السمات ، سيجد الكثيرون أنفسهم مضطرين للاعتراف أن جذر المشاكل كلها كان القمع ، لأنه كان الصفة الغالبة ، والحالة السائدة فى جميع الأقطار ، ولأنه سد الطرق أمام البحث والحلول التى يمكن أن تنقذ المجتمع أو تخفف من عذابه .

هذه هى إذن سمة العصر العربى فى نهاية القرن العشرين ، فهل كان النفط سبب ذلك ؟ ألا يعتبر وجود ثروة كالنفط أماناً من الفقر وطريقاً للمستقبل ، ورافعة يمكن أن تنقل الوضع العربى بأسره من حالة التخلف والتبعية إلى مشارف القرن العشرين العالمى ؟

كان يفترض ذلك ، لكن ما حدث العكس .

ورغم أنّ النفط مادة محايدة فى الطبيعة ، مثل مواد أخرى كثيرة غيرها ، ويمكن أن يتم التعامل معها بطريقة إيجابية بحيث تغيّر وتحول واقع المنطقة ، وتجعل العرب قادرين على مواجهة أعباء البناء والتقدم والتحدى ، إلاّ أن الطريقة التى تم بها التعامل مع هذه المادة ، النفط ، حولها من مادة محايدة ، أو مادة للتقدم والرفاه ، إلى مادة سلبية معوقة ، وإلى أداة للاضطهاد والتبعية والقمع ، إذ قسّم النفط المجتمع العربى إلى أغنياء وفقراء ، وحوّله إلى مجتمع استهلاكى يعتمد على الغير فى تأمين جميع مستلزمات حياته ، من غذاء وكساء وتكنولوجيا ، وجعل العمل والإنتاج مقياسين ثانويين . وهذه السلبيات لم تقتصر على البلدان النفطية وحدها وإنما شملت البلدان غير النفطية أيضاً ، إذ بعد أن كانت هذه البلدان فى طريق النمو والاعتماد على الذات ، وكانت تتراكم فيها الخبرات والمعارف والإمكانيات لمواجهة أعباء المرحلة الجديدة ، فإنّ عدوى أمراض بلدان النفط انتقلت اليها ، وحولتها إلى بلدان عاجزة عن تأمين متطلباتها ، تعتمد بشكل متزايد على الخارج ، وعلى المعونات التى تقدمها بلدان النفط !

لو نظرنا إلى بلدان أخرى اكتشف النفط عندها صدفة لوجدنا أن تلك البلدان وظفت هذه المادة لخدمة أبنائها وتقدمها ، ودمجته فى البنية الاقتصادية ـ الاجتماعية ، فانعكس ذلك بمزيد من الإنتاج على المستويات كافة ، وشملت العمالة والخيرات شرائح واسعة فى تلك البلدان .

فى المجتمع العربى حدث العكس ، فقد كان النفط عاملاً سلبياً ، أصبح هناك من يملكون ومن لا يملكون ، داخل كل دولة وعلى مستوى المنطقة ، والفرق بين الاثنين يتسع يوماً بعد آخر ، كما أن النسيج العربى الذى كان موحداً أو متقارباً فى فترات طويلة سابقة ، وكانت لحمته التكافل والتضامن ، وسداه حرية الحركة والانتقال والإقامة ، تحول إلى شبكة عنكبوتية من صفاتها الفرقة والانقسام والتباعد . كما تزايدت التأثيرات السلبية للنفط ، خاصة فى السنين الأخيرة ، حيث تولدت تشوهات عميقة فى البنى الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والسياسية ، أدت إلى هيمنة العوامل والصيغ المتخلفة ، وإلى غلبة النموذج الأقل تطوراً ، وهذا ما نلاحظه من خلال انتقال العادات والأساليب ، وحتى الأزياء ، إضافة إلى الثقافة ، التى كانت فى طريق الزوال ، إلى البلدان الأكثر تقدماً ، والتى كانت تمارس تأثيراً كبيراً على البلدان الأقل تقدماً . يضاف إلى ذلك أنّ سياسة دول النفط ، التى كانت فى حالة الدفاع ، أصبحت السياسة المسيطرة على جميع أجزاء المنطقة .

من أبرز التشوهات التى رافقت الحقبة النفطية اتساع ظاهرة القمع فى المجتمع العربى وتطور أساليب هذا القمع ، وامتداده إلى جميع مناحى الحياة ، بحيث أصبحت المنطقة العربية فى المرحلة الراهنة أكثر المناطق فى العالم خرقاً لحقوق الإنسان ، وأكثرها استبداداً وأشدها عسفاً ، يضاف إلى ذلك أن المكتسبات التى تحققت فى فترات سابقة ، من حيث قيام شكل عصرى للدولة ، والفصل بين السلطات ، وحرية القضاء ، وسيادة القانون ، تم التراجع عنها .

لو قارنا الوضع العربي الراهن مع فترات سابقة ، أو مع أنظمة أخرى فى العالم ، نجد أن الفجوة تزداد اتساعاً بين الأنظمة الحاكمة والشعوب ؛ والمسافة تكبر بين الحاكم والمحكوم ؛ بين الذين يملكون والذين لا يملكون ؛ بين المثقفين وغير المثقفين ، بين الرجال والنساء ، بين الكبار والصغار ، بين الريف والمدينة .

بكلمات أخرى : أصبحت العزلة الظاهرة السائدة على مستوى العلاقات والفكر ، كما أصبحت السرية والباطنية اللغتين الأكثر انتشاراً والأكثر تعبيراً ، وبالتالى بدأ يتكون مجتمع من طبيعة خاصة ، وربما خطرة .

إن العزلة تولّد الخوف ، وتباعد المسافات ، وتزيد الأوهام ، وتمنع الحوار ، ولذلك يصبح المجتمع ، رغم تزايد عدد سكانه ، عبارة عن مجتمع العزلة والأفراد المنعزلين ، وهذه الحالة لا تقتصر على الأفراد فقط بل تشمل السلطة والنظام .

هذه العزلة لم تنشأ فجأة أو دفعة واحدة ، وإنما أخذت أشكالاً وصيغاً زادت وتعمقت بمرور الوقت ، وباستمرارها تزايدت الفجوة ، مما أدى إلى : انعدام الحوار ، والخوف المتبادل ، وعدم الثقة ، وأخيراً عدم إمكانية التعايش أو الوصول إلى حلول .

إن العلاقات المُختلَّة تقود إلى الارتياب ثم إلى الخوف . الارتياب فى الآخر ، والخوف من أى جديد أو مختلف ، ويقود هذا الخوف إلى تطويق الآخر ؛ محاصرته ، تمهيداً لإخضاعه والسيطرة عليه أو لإلغائه ، ومن هنا يولد القمع ، الذى يتطور شيئاً فشيئاً من حيث الحجم أو الأساليب ، بحيث يصبح الجميع ، فى مرحلة معينة ، أسرى لهذه الحالة .

فى أماكن أخرى تجد العلاقات المختلفة والتناقضات مسارب وحلولاً تتناسب مع تطور العلاقات وبنية المجتمع ، ويتبدى ذلك من خلال تطوير القوانين والصيغ ، وأيضاً من خلال التكافل الاجتماعى وإعادة النظر فى توزيع الثروة ، وزيادة دور الحكومة والمؤسسات ، وإشراك المنتجين بالإدارة . . . إلخ .

لا يعنى ذلك انتفاء القمع فى تلك المجتمعات ، ولكنه يأخذ شكلاً أقل قسوة ، وربما أكثر خفاء ، لكنه فى أغلب الأحيان يشكل الاستثناء لا القاعدة .

أما فى الوضع العربى فإنّ القمع هو الأساس ، إذ يشمل المنطقة بأسرها ؛ وتتبدى مظاهره فى جميع مناحى الحياة ، كما أنّ أساليبه تتطور يوماً بعد آخر ، خاصة وأنّ الحكام والأقوياء غير مقتنعين بضرورة إسهام الجماهير فى تحمل المسؤولية ، ولذلك لا مشاركة ، ولا تسامح مع الرأى الآخر ، ورفض للتعددية ، وعدم التساهل مع أى مختلف أو منافس ، ولا قدرة على تصور إمكانية أن يحل الآخر فى السلطة أو الاحتكام لرأى الأغلبية .

إنها حالة أحادية من قمة الهرم إلى أدنى مستوياته ، هى الحالة السائدة فى المنطقة العربية . ولذلك نلاحظ أن للقمع مستويات متعددة ، يبدأ من أعلى السلطة ويتدرج لكى يصل إلى أدنى المستويات ، ولذلك يجب ألاّ نستغرب بعض « التعبيرات » عن القمع أو القمع المضاد فى موقف الكثيرين تجاه : النباتات والحيوانات ، أو تجاه الأملاك العامة ، وحتى فى لحظات الفرح ! . إن طريقة تعامل الحاكم ، ليس فقط مع « العامة » ، وإنما مع

أقرب الناس إليه ، تدلل على مدى العبودية الكامنة فى هذه العلاقة . وتنسحب هذه الحالة لتصل إلى أصغر خلية ، إلى العائلة وما يحيط بها من كائنات . فعلاقة الأب بأفراد أسرته تخضع أيضاً ، وربما بدافع الانتقام من القمع المسيطر ، إلى منطق القمع . وكذلك الحال بين الكبار والصغار ، إنها علاقة امتثالية ضمنية أساسها الامتلاك والامتداد الذى تفرضه العلاقات السائدة .

حتى العلاقات بين المثقفين وغير المثقفين هى علاقات أقرب إلى عدم الفهم وعدم الثقة ، وبالتالى عدم قدرة أى طرف على التواصل مع الآخر . وتسهم الثقافة السائدة فى تأكيد العزلة ، وتمهيد الطريق بالتالى أمام القمع ، ويتم ذلك من خلال شكل افتراضى أو تعسفى للمجتمع . هكذا تتحول الثقافة إلى شىء تعويضى بديل ، فى الوقت الذى كان يفترض أن تكون المعرفة ، والمعرفة الدقيقة ، أساس العلاقة مع الواقع ومع الآخر .

وتتأكد عزلة الثقافة أيضاً من خلال فرض صيغة معينة للتعامل ، للنظر إلى الأمور ، وبالتالى افتراض صيغ ومقاييس هى وحدها التى تمثل الحقيقة . أى أن الحقيقة ؛ كل الحقيقة ، تكون فى مكان واحد ولها شكل واحد ، ولذلك ليس أمام الآخر سوى الامتثال والانسجام والموافقة ، وفى حال الاختلاف أو الاجتهاد أو رغبة التعدد ، لابد أن يؤدى ذلك إلى الاحتراب ومحاولة إلغاء الواحد للآخر ، وهكذا نرى الاستبداد والواحدية سواء فى الانتماء أو اللغة السائدة ، وكل مَنْ يحاول الخروج على ذلك يُعد مارقاً ولابد أن يُهْدر دمه ، ومن هنا تسخر كل الوسائل ويلجأ لجميع المسوغات لقمعه وإلغائه .

إنّ القيم السائدة ، بما فيها المفاهيم التى تعطى للدين واللغة والتاريخ والأخلاق ، تعتمد تفسيراً أحادياً ، ولها صفة التعميم والإطلاق ، ولذلك يندر معها التعدد والاجتهاد .

وإذا كانت مؤسسة القمع تحاول أن تلغى الآخر والاختلاف والتعدد ، فإنها تستند إلى مجموعة من القوى والمفاهيم والصيغ ، بما فى ذلك الدين والمؤسسة الدينية ، فلكى يبقى الطغاة والأقوياء فى مواقع السلطة والقوة يلجأون إلى كل الوسائل . ولما كانت المؤسسة الدينية بأيدى هؤلاء فإنهم يرشونها لكى يستخدموها ، ولا تتأخر هذه المؤسسة فى تقديم الفتاوى والمسوغات التى تبرر للطاغية والقوى لكى يستمر فى موقعه . لا يعنى ذلك أن الدين بذاته يحمل هذا المفهوم ، ولكن طريقة فهم الدين وتفسيره ، وطريقة التعامل معه ، هى التى تحدد احتمال أن يكون فى هذا الجانب أو ذاك . وبمقدار ما كان الدين فى فترات تاريخية معينة سبباً لمقاومة الطغاة والظلم ، ولخلق صيغة أقرب إلى العدل والمساواة ، إلاّ أن هذه الصفة لم تستمر طويلاً ، خاصة حين سخر الحكام الدين لخدمة وتأبيد أوضاع أكثر ملاءمة لهم .

كما أن اللغة السائدة ، والتراث الذى تكّون من خلالها وفيها ، جعلا أية محاولة للخروج عما هو سائد أمراً غير مسموح به ، ويشكّل تحدياً لما يريد المستفيدون أن يبقى .

وهكذا تتوالى وتتراكم المحرمات فى إطارات متعددة ، فى إطار تأبيد اللغة ضمن صيغة واحدة ؛ فى إعطاء التاريخ وصفاً وتفسيراً يخدم ما هو قائم ؛ فى إعطاء التراث صفة القداسة ليكون قوة كبح ، خاصة من خلال مفاهيم ميتافيزيقية عليا تمنع إعادة التفسير ، وحرية القراءة ، وتعدد وجهات النظر ، والخروج على ما هو مألوف .

هذه المحرمات ، وهذه الأنماط من القمع ، تسود وتسيطر حين يغيب القانون ويتراجع المجتمع المدنى ، وحين تسيطر الغيبية وتنتفى العقلانية ، وأيضاً ، وبالدرجة الأساسية ، حين تغيب الديمقراطية .

إن القمع ، وأبرز تجلياته تغييب الآخر معنوياً أو مادياً ، بحذفه من خلال الاغتيال أو بتكميم فمه ، وأيضاً من خلال حصاره مادياً ونفسياً ، بسجنه أو قطع موارد رزقه ، والذى يمثل السجن أحد رموزه ، أوسع من الجدران الأربعة ويتعداها فى حالات كثيرة ، لأنه بمقدار ما هو فى الخارج فإنه فى الداخل ، وبمقدار ما يبدو ظاهراً وواضحاً فإنه قابل للتمويه ، نتيجة الخوف المستمر والمسيطر ، ونتيجة العلاقات المختلة التى هى امتداد للعلاقات والمؤسسات الفكرية والسلطوية القائمة .

إن القمع حالة مركبة ، وهذه الحالة ، وإن بدت صغيرة ، وتحمل معنى الدفاع عما هو قائم ، أو لتبرير الموقف فى مرحلة معينة ، إلا أن استمرارها ، والتراكم الذى يحصل لها ، إضافةً إلى التناقضات فى المصالح والأفكار ، يجعلها تكبر وتزداد اتساعاً وعنفاً . ولا شك أن من أسباب استفحالها الخوف من التغير ، من الآخر ، وأيضاً الخوف من المستقبل والمجهول .

وإذا كان القمع يتكون ويتراكم نتيجة اختلال العلاقات والخوف من التغير أو المجهول ، فلابد من إضافة عنصر آخر للقمع العربى ، خاصة فى المرحلة الراهنة ، إنّه الغرب . فبعد أن انتقلت صيغ وأساليب القمع التى كانت متبعنة فى المجتمع الإقطاعى القبيلى المتخلف إلى الأنظمة الحالية ، والتى أوجدها الغرب أساساً ، خاصة فى المناطق النفطية ، قدّم لها الدعم والخبرة والمشورة لكى تبقى وتترسخ ، ثم لزم الصمت على ممارساتها القمعية التى تجرى كل يوم ، يضاف إلى ذلك حقده على هذه المنطقة وعلى شعوبها ، وبالتالى تصوير العرب على أنّ لهم خصائص منافية للديمقراطية ، تحت عنوان الاستبداد الشرقى .

وهكذا تضافر التواطؤ الغربى مع تخلف الأنظمة الحاكمة العربية لتقوم امبراطورية للقمع فى هذه المنطقة ، وأخيراً جاءت الثروة النفطية لتحاول إعادة تشكيل الفكر العربى والأمل العربى من خلال ما تروجه من مفاهيم وأساليب للحياة ، ومن خلال حربها الشرسة لكل ما هو مضىء ووطنى ، وأخيراً من خلال إفسادها لضمائر المثقفين وتخريبهم بالإغراء والشراء .

إن مسؤولية الغرب سواء فى إيجاد هذه الأنظمة السياسية ، ثم بعد ذلك بحمايتها وتوفير كل الأسباب لاستمرارها ، جعلت هذه الأنظمة تبلغ هذا الحد من القمع يضاف إلى ذلك أن الكثير من أساليب ووسائل القمع هى من منتجات الغرب ، وبمساهمته المباشرة .

إزاء وضع مثل هذا كيف يمكن للرواية أن تسهم فى الوقوف بمواجهة القمع ؟

تعتبر الرواية فى عصرنا إحدى أهم الوسائل التى يمكن من خلالها « قراءة » مجتمع ما . إنها تقرأ المجتمع بتفاصيله وهمومه ، تقرأ حياة الناس اليومية وأحلامهم ، وتحاول أن تشير إلى مواضع الألم والخلل . إنها تفعل ذلك بطريقة مختلفة عن الشعر فى عصور ماضية ، حيث كان يهجو أو يمدح ، وبطريقة مختلفة عن الوعظ

والإرشاد ، كما لا تلجأ إلى تجميل القبح أو الهروب منه . ولا تخاف القضايا الساخنة أو الحرجة ، وإنما تلج إلى أعماقها ، وإن يكن أغلب الأحيان بطريقة غير مباشرة . والرواية حين تقوم بذلك تقول الكثير وتفعل الكثير ، إذ تصبح كالمرآة التى يرى فيها الشعب نفسه ، إذ تحكى المهانة والألم والصبوات ، وتحرك وتراً عميقاً فى داخل كل إنسان ، وغالباً ما تفعل ذلك دون تعالٍ ودون رغبة التعليم . والإنسان حين يرى نفسه بوضوح ؛ حين تتبدى له همومه عارية صارخة ، وبهذا المقدار أيضاً ، وحين يكتشف كم هم معطوبون حكامه وكم هم خائرون وأنانيون ، وكم هم قُسَاة أيضاً ، لابد أن تتحرك إنسانيته ومشاعره ، ويصبح فى النتيجة أكثر وعياً وأكثر إحساساً . . . وهذه هى الرسالة التى تريد الرواية أن توصلها .

حين اعتمدت الرواية أسلوباً للتعامل فى هذه الحياة وجدت أنّ ظاهرة القمع من أبرز وأهم القضايا التى تحتل حياتنا ، وبالتالى لابد من التصدى لهذه الظاهرة ، وهذا ما حاولته إنْ لم يكن فى جميع رواياتى ففى معظمها .

يأخذ القمع فى (الأشجار واغتيال مرزوق) شكلاً قاسياً ، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر ؛ فطبيعة العلاقة بين الفرد والسلطة ؛ بين الفرد والمجتمع ؛ بين الفكر المتحرر والثقافة السائدة ؛ بين من يريد أنْ يسهم فى بناء الوطن والقوى التى تحول بينه وبين ذلك ، توضّح طبيعة العلاقة المختلفة بين طرفى العلاقة . ويتمثل القمع أيضاً فى تلك المعادلة الظالمة التى تحول بين رغبة الإنسان أن يكون عاملاً ومنتجاً ، من أجل الجدارة الإنسانية وكسب لقمة العيش ، وإمكانية تحقيق ذلك ، حين تنعدم الفرص أو حين تستبعد الكفاءة ، ويصبح القوى وحده هو الذى يملى الشروط .

أما حين يبدأ السجن ، ثم الاغتيال ، أو حين يصبح الجنون الوسيلة لمواجهة العالم ، فعندئذٍ يظهر القمع فى أجلى صوره وأعلى مراتبه .

ولذلك إذا قرأنا (الأشجار واغتيال مرزوق) بمنظور يتعدى التشرد والأحداث العابرة ، نجد أنفسنا أمام حالة قمع نموذجية ، حيث يحرم الإنسان من أية حقوق ، وحيث تفرض عليه شروط تحوله إلى مجرد عبد أو ممتثل ، وهذا ما يجعله مختلاً أو مغترباً ، وربما كان هذا هو العمود الفقرى للرواية .

هذا الاختلال فى العلاقة ، وهذا الاغتراب المسيطر ، يشكلان مظهرين أساسيين للقمع الذى يمارس فى أكثر من جهة على منْ يحاول التصدى لهذا الاختلال أو هذا الاغتراب .

وكذلك الأمر بالنسبة للرواية الثانية (قصة حب مجوسية) ، إذ قد تبدو لأول وهلة وكأنها تعالج مسألة ليس لها علاقة بالقمع ، لكن نظرة أعمق ، أو قراءة مدققة ، تكشف أن هناك كماً كبيراً من القمع الذى يمارسه المجتمع ، والذى تمارسه الأخلاق السائدة فى العلاقة بين الرجل والمرأة ، ويتبدى ذلك أكثر حين تختل العلاقة بين الطرفين ، ثم تقع الفرقة فالفجيعة ، فى الوقت الذى كان يفترض أن تكون العلاقة متكاملة وإنسانية .

الروايات الأخرى تتناول جوانب مختلفة فى العلاقات المختلفة بين الإنسان ـ الفرد والمحيط ، بين الإنسان ـ الفرد والقوى الحاكمة أو المالكة ، من خلال تطور مجتمع فى ظروف وشروط غير متكافئة .

أما حين تصديت لظاهرة السجن مباشرة ، أولاً فى رواية (شرق المتوسط) ، الصادرة عام ١٩٧٥ ، فقد اعتبرت أن إحدى أبرز تجليات حالة القمع تتمثل فى السجن بالدرجة الأولى ، ومن هنا تناولت ما يعانيه السجين

السياسى وراء القضبان ثم وهو تائه فى عالم شديد القسوة لا يعترف للبشر إلا بمدى ما يمثلون أو بمدى ما يملكون ، وبالتالى فإن الإنسان المعزول ، المعتقل ، أو الإنسان المربوط بسلسلة طويلة وإنْ أبدت له حرية الحركة ، إلا أنه يظل سجيناً أو رهينة . ولذلك فإن الحرية ، وهى بالإضافة إلى كونها حقاً ، هى ممارسة يومية بالدرجة الأولى ، ومن هنا يصبح القيد أيا كان ، طويلاً أم قصيراً ، الوسيلة التى يمارسها الحاكم أو القوى لإعادة « الضال » إلى الحظيرة .

لقد تصديت لظاهرة السجن لاعتقادى أنها أبرز وأهم الظواهر المباشرة التى تدلل على وجود القمع ، والتى تدلل على اختلال العلاقة .

أما لماذا حاولت أن أكتب رواية أخرى عن السجن ، وهذا ما فعلته فى روايتى الأخيرة : (الآن . . . هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى) فلاعتقادى أن حجم القمع الذى نعانى منه حالياً لا يقاس بما كان سابقاً . لقد زاد القمع واتسع إلى درجة لا تصدق . لا يقتصر ذلك على عدد السجون أو عدد السجناء ، إذ تعداهما إلى حد أن أصبح كل إنسان سجيناً أو مرشحاً للسجن ، إضافة إلى تطور أساليب القمع ، المادية والنفسية ، وأيضاً لعلاقة الأفراد فيما بينهم ولعلاقتهم بالسلطة . لذلك كان لابد من مواجهة هذه المشكلة ومحاولة قراءتها بطريقة أعمق . حين فعلت ذلك اكتشفت فى لحظة من اللحظات أن الضحية والجلاد وجهان لعملة واحدة ، أى أن الاثنين ضحية النظام المسيطر .

طبيعى لا يمكن المساواة بالمطلق بين الجلاد والضحية أو اعتبارهما من ضحايا النظام فقط، إذ إن الآلية المسيطرة ، وطبيعة العلاقات السائدة ، تحول الإنسان ؛ أى إنسان ، إلى مشروع ضحية بشكل ما ، بنسبة ما ، نتيجة الأعطاب التى تنخر المجتمع ، كما أن هذا المناخ المهيمن ينمى الجوانب الشريرة فى الإنسان ، ويتجلى ذلك حين يصبح آمراً ثم جلاداً ، أى تسيطر فى هذه الحالة الصفات المكتسبة ، والتى يفرزها النظام لتصبح أقوى من الصفات الأصلية .

هذه الأسباب دعت إلى الدخول مجدداً إلى أعماق السجن العربى . ورغم أن هذا السجن اتسع وتعددت أماكنه إلاّ أنّ له صفة واحدة . حتى الجلادين الذين نصطدم بهم فى أماكن متعددة هم نسخ مكررة ، أو أشكال تكاد تكون أقرب إلى الآلات ، الأمر الذى يستدعى الوقوف أمام هذه الظاهرة وإعادة قراءتها واكتشافها مرة بعد أخرى لمعرفة جذرها والعوامل التى تجعلها بهذا الحجم الخرافى .

أعتقد أنه بدون التصدى لظاهرة القمع بالفضح والتعرية ، وأيضاً بالمقاومة ، وتحريض كل المجتمع للوقوف فى وجهها ، ومحاولة وضع حد للعسف والقهر ، لوقفها أولاً ثم لإلغائها بعد ذلك ، فإننا نصبح جميعا ضحايا هذه الآلة الجهنمية ، وسوف تأتى هذه الآلة على الجميع ، بمن فيهم الذين صنعوها ، خاصة أن المجتمع المدنى ، الذى هو عماد الديمقراطية ، اكتسب فى السنوات الأخيرة سمات خطرة يمكن أن تهدد جميع المواطنين ، إذ تراجع كثيراً بمضمونه ومداه ، وعادت من جديد النزعات القبلية والطائفية والمذهبية لتعيد صياغة المجتمع .

إن الديمقراطية ، والديمقراطية وحدها ، باعتبارها مناخاً وأسلوباً أكثر مما هى حل ، وحدها التى يمكن أن

تنقذ حتى الجلادين ؛ والديمقراطية فى أحد مظاهرها وتعبيراتها هى حق الإنسان فى الاعتقاد والتعبير والتنظيم وإبداء الرأى والمشاركة واتخاذ مواقف نابعة من القناعة والضمير .

ومعنى الديمقراطية أيضاً الموافقة على التعدد والاختلاف ، وأن يكون الحوار ، لا القمع ، وسيلة التعامل ، والاحتكام إلى مقياس عقلانى فى العلاقات والمواقف .

إن الصيغة الشمولية ؛ صيغة النظام والحزب الواحد ، وصيغة البقاء فى السلطة دون رقابة أو محاسبة ، ودون سقوف زمنية ، إنّ هذه الصيغ ستقود الى الخوف من الآخر ثم محاولة إلغائه . إن الصيغة الشمولية ، بالإضافة إلى عجزها ، هى التى تفرز القمع وتصنعه ثم تصبح أسيرة له .

مسألة القمع ، إذن ، والسجن أحد أبرز رموزها ، يجب أن تكون هماً أساسياً ، ولها أولوية على جميع الأمور الأخرى ، لأنه لا يمكن أن يقوم وطن ، أو يبنى وطن ، بدون مواطنين. والمواطن ليس الإنسان المسخر أو المستعبد ، وليس ذلك الذى لا يملك شيئاً فى الوطن . المواطن من يعترف به إنساناً أولاً ، والذى يعترف له بكل الحقوق بعد ذلك ، والمواطن من له مصلحة وعليه مسؤولية فى إدارة هذا المجتمع وفى تحمل أعبائه ، حسب الكفاءة والجدارة وثقة الآخرين .

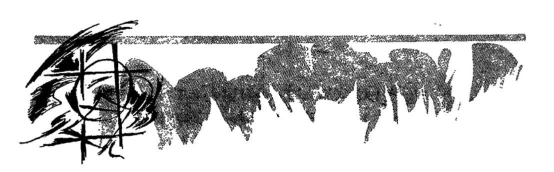
لذلك يجب أن يتصدى الجميع لظاهرة القمع ، ويجب حشد كل القوى لمقاومتها وإسقاطها ، وإلا تحول الوطن إلى زريبة للبعير ، وأصبحنا جميعاً فى حلقة النار الرهيبة ؛ هذه النار التى ستأكل الكثيرين ، بما فيها الأنظمة الحاكمة ، خاصة وأن القضايا الكبرى والخطيرة ، وعلى رأسها قضية الجوع ، أصبحت تقترب بسرعة كبيرة من منطقتنا .

إذا بدأت ثورة الجياع مرة أخرى ، وهى قادمة لا محالة ، وربما فى وقت قريب قد لا يتوقعه الكثيرون ، فإن النتائج لن تقتصر على المناطق الفقيرة وحدها ، وإنما ستمتد إلى المناطق الأخرى أيضاً . ويترافق ذلك مع كم كبير من الآثار المأساوية .

لقد صنع النفط القمع ووسّعه خلال المراحل الماضية ، فهل يمكن عمل شىء الآن لمحاصرة القمع ، وتحويل النفط إلى جسر يؤدى إلى المستقبل ؟

سؤال ستجيب عنه السنوات القادمة ، وربما قبل نهاية القرن !

●



عن تجربة الكتابة الإبداعية

فى مناخات القمع والتعصب

عبد العزيز المقالح

اليمن

« اتركونا أحرارا عندما يتعلق الأمر بالكتابة »

ميشيل فوكو

الكتابة بمعناها الإبداعى الحر مشروع ممارسة علنية للحرية ، ووسيلة من وسائل الاتصال المفتوح بالناس والأشياء . وتكاد بالنسبة لى تكون ضربا من التنفس الذى تشتد الحاجة إليه كلما ازداد الإحساس بالاختناق ، وصرت كلما شعرت بالواقع المرعب يلف حباله حول عنقى أذهب إلى الكتابة فأشعر معها أننى استرجعت حريتى ، ولو على سطح الورق ، عندما أكتب ما أشاء وألعن بالكلمة كل الظلام وكل أسباب الاختناق التى تحاصر الناس فى بلادى ، وفى الوطن العربى ، وفى شتى أصقاع المعمورة التى أصبحت صغيرة ومتداخلة كأنها مدينة واحدة متعددة الشوارع والأحياء .

ولا أستطيع العثور على وصف مناسب لشعور الانتشاء بالحرية لحظة الكتابة ، لحظة التمتع بمناقشة الحياة وفهم منطق الأشياء بعيدا عن كل رقابة ، وكيف يستطيع الكاتب ـ وهو يتعامل مع لغته ـ أن يكوِّن الضمير الموقوت فى التعبير عن شوقه وشوق البشرية إلى إيجاد سلطة إبداعية موازية للسلطات الحاكمة ، سواء كانت سياسية أو اجتماعية ، نصيرة للحرية أو معادية لها . ومن الاستقراء الدائم للتجربة السياسية العربية بكل أشكالها ، فإن السلطة فى مراحل غياب المجتمع المدنى لا تستطيع إلا أن تكون أداة قمع واستلاب ، وهو ما يضاعف من

مسئولية الكلمة ويجعلها تغوص ، أكثر وأكثر ، فى روح الإنسان ، لتتمكن من التعبير عن عذابه وعن شعوره المرير بالانسحاق والتحول إلى رقم فى القطيع .

ولعل الفارق الوحيد والمهم بين الكاتب المبدع وبين غيره من البشر أنه يستطيع أن يكون حرا فى التعبير عن نفسه وعن الآخرين ، وأنه يستطيع كذلك أن يلتقط صور الخوف من خلال أحاديث الناس ومن تعبيرات وجوههم تجاه غياب الحرية . وهناك ـ لاشك ـ من يكتبون ليكونوا عبيّدا أو لكى يجعلوا الآخرين عبيدا ، وهؤلاء لا يمارسون الكتابة بمعناها الإبداعى الحر ، وإنما يمارسونها بوصفها صيغة لغوية تقود إلى المال أو إلى الجاه . وكان الناس فى بداية العصر الحديث يحلمون بموت هذا النوع من الكتابة ، ويأملون أن يتوقف امتهان الكلمة بشكل نهائى،إلا أن أجهزة الإعلام المنتشرة أعادت لهذا النوع القبيح من الكتابة الحياة ، وجعلت ظاهرة التسول والتكسب بالكتابة ممكنة ومطلوبة ، رغم أنف الحرية التى يتحدث عنها العالم وتمارس بشكل جيد فى بعض شعوبه .

ولعل أغرب ما فى واقع الوطن العربى أن هوامش الحرية التى كانت موجودة فى بعض أقطاره العربية،بشكل أو بآخر ، بدأت تضيق ، وصارت مساحات المنع والحرام تتسع يوما بعد يوم وعاما بعد عام وتستولى بقسوة على مساحات الحرية . وهذه الحال تعكس نفسها حتى على الأقطار العربية التى كان يقال عنها أنها متحررة ، كما تضاعف السوء فى الأقطار التى كانت متخلفة أساسا ، وكان كل شىء فيها حراما ، و«الحلال» الوحيد فيها أن تكون عبدا صامتا ذليلا ، وأن تقدم الولاءات المتعددة لكل صاحب سلطة ، ابتداء من شيخ الحارة إلى الإمام .

ويبدو أن الأمر مستقبلا،بالنسبة للمبدع وللحرية ، سيكون صعبا بصورة تفوق ما كان موجودا فى عصور محاكم التفتيش ، وذلك ليس بسبب تزايد المد الأصولى ، وإنما لانعدام الحاجة إلى الإبداع وفقدان الحرص عليه . الناس يبحثون عن الرغيف لا عن القصيدة ، عن قطعة اللحم لا عن الكتابة . وإذا كان انتشار الصحف والمجلات التى تتعقب الأدباء بالسياط ، وهى مجلات يكتب فيها من لا علاقة لهم بالأدب ولا بالكتابة ، إذا كان ذلك فى حد ذاته كارثة ، فإن الكارثة الأكبر أن الأدباء لا قرار لهم ولا قاعدة تدافع عن وجودهم ، وبخاصة بعد أن تناثر حطام الآمال التحديثية وضاع معنى الحرية أو كاد .

٢ ـ

منذ بدأت الكتابة فى سن مبكرة جدا حتى هذه اللحظة ، ونتيجة لظروف التخلف منقطع النظير ، الذى شهدته اليمن وماتزال تشهد آثاره ومخلفاته حتى الآن ، وأنا ومعظم زملائى من الشعراء ـ والشعراء الطامحين للتحديث بخاصة ـ نعيش سلسلة من التصادم الحاد والمحاكمات الدينية والسياسية والفنية . وبالنسبة لى إذا نحيت جانبا تلك المحاكمات التى تتصدى للقصائد السياسية الرافضة لأساليب القمع أو لأساليب الاستخذاء للأعداء،ونحيت جانبا ـ أيضا ـ تلك المحاكمات الفنية البائسة التى تعانى من حساسية مفرطة تجاه الجديد الشعرى ، وترى فى الخروج على نظام البيتية عملا تخريبيا مأجورا . . . إلخ . أقول إذا نحيت تلك المحاكمات جانبا ـ رغم ما سببته لى من آلام وإساءات وتشويه ـ فإننى لا أستطيع أن أتجنب الإشارة إلى المحاكمات الدينية التى بدأت معى منذ عام ١٩٧٨ ،وهو عام صدور ديوانى الشعرى السادس (الكتابة بسيف الثائر على بن

الفضل) . لقد كان هذا الديوان ، ابتداء من عنوانه وإلى آخر سطر فى قصائده ، بمثابة الجريمة التى لا يطهرها سوى الدم ، دم الشاعر حتى لو حاول الاعتذار عن جريمة لم يرتكبها وعن كفر لم يحدث به نفسه . لقد تعرضتُ لأقسى حملة دينية احتشدت لها أطراف لا علاقة لها بالله ، ولا بالدين ، ولا بالشعر ، ولا بـالأدب ، وكانت الزندقة والعيب فى الذات الإلهّية أقل التهم الموجهة . وعندما أتذكر الآن ضجيج تلك الأصوات وما استخدمته من ألفاظ هذا القاموس الطويل الذى تجنده مؤسسة التكفير وتشهره فى وجه الفنون والآداب،أشعر بمدى الإفلاس الذى تعانى منه تلك المؤسسة التى لا تعرف شيئا ولا تخرج صلتها بالشعر عن قراءة بعض المتون المنظومة . وأشعر كذلك بالأسى تجاه هؤلاء البائسين الذين ينصبون أنفسهم وكلاء عن الله !

ومن حسن حظى ـ ربما ـ أن المؤسسة الدينية التى ناصبتنى العداء وطالبت بدمى قد كان الجانب الأكبر منها جزءا من السلطة مما أوجد انقساما فى هذه السلطة ، تطور الخلاف فيه لصالحى ولصالح الحرية النسبية فى التعبير فنيا عن الهموم العامة . ولا أستبعد هنا صحة ما يقال عن تعاون وثيق بين المؤسستين السياسية والـدينية فى النظام ، وعن اتفاق مسبق بينهما تقوم بموجبه المؤسسة الدينية بإثارة المشاكل وتأليب جماهير الشعب ضد أديب ما ، بشرط أن يكون هذا الأديب صاحب قضية ويمكن أن يصبح أديبا كبيرا . فى الوقت الذى تسعى المؤسسة السياسية فى السلطة نفسها إلى إظهار تعاطفها مع الأديب المذكور وإعلان استنكارها لما تقوم به المؤسسة الدينية ، وهنا يجد الأديب نفسه مضطرا لمهادنة السلطة السياسية ، وربما لا يرى حينها مبرراً يمنعه من الالتحاق بها ، لأنه بدون حمايتها الصورية يصبح فريسة للقوى الغاضبة ، بما فيها قوة الجماهير المدجّنة والمخدوعة والتى من أجلها ينادى بالمساواة ومن أجلها يقاتل بالكلمة ليفرض مشروع الحرية .

لقد دخلت قصيدتى (الاختيار) التاريخ كأهم قصيدة أثارت جدلا طويلا وعقيما فى الأوساط الدينية ، كما شاركتها قصائد أخرى هذا المجد الأدبى ، وهنا مقطعان من قصيدة (الاختيار) التى أراها إيمانا خالصا ، وهم يرونها كفرا وتجديفا :

— ١ —

بين الحزن الراكع والموت الواقف
أختار الموت
بين الصمت الهانى والصوت الدامى
أختار الصوت
بين اللطمة والطلقة
أختار الطلقة
بين الصوت وبين السيف

أختار السيف
هذا قدرى . .
هذا مجدى . .
هذا شوق الإنسان

— ٢ —

كان الله ـ قديما ـ حبا ، كان سحابه
كان نهارا فى الليل ،
وأغنية تتمدد فوق جبال الحزن .
كان سماء تغسل بالأمطار الخضراء
تجاعيد الأرض ،
أين ارتحلت سفن الله . . الأغنية ، الثورة ؟
صار . .
صمتا . .
رعبا فى كف الجلادين
أرضا تتورم بالبترول
حقلا ينبت سبحات وعمائم
بين الرب الأغنية الثورة
والرب القادم من «هوليود»
فى أشرطة التسجيل
فى رزم الدولارات
رب القهر الطبقى . .
ماذا تختار ؟ . .
أختار الله . . الأغنية الثورة .

لقد اخترت الله بمحض إيمانى ، والذين حاولوا الإساءة للذات الإلهية هم أولئك الذين حاولوا تشويه اختيارى والإساءة إلى طريقى ، تحقيقا لأهدافهم السياسية المتسترة وراء قشرة رقيقة من الدين . ومهما ادعى الكاتب أو الشاعر من تواضع ظاهرى،إلا أنه يشعر بزهو غير عادى عند ما يجد أن أعماله الإبداعية قد أصبحت مادة للحديث،حتى وإن كان هذا الحديث ضربا من التشهير والبذاءة القولية ، لأن هذا الحديث يلفت إهتمام الناس إلى ما يكتب ويدفعهم إلى البحث عن حقيقة ما يقال عنه ، لا سيما حين يصدر الاتهام عن نوع آخر من مخلوقات الله وعن جماعات تضمر الشر للوطن وللإبداع فى شتى المجالات . ومنذ أيام ، ازدحمت مكتبات «صنعاء» بالرواد الذين يبحثون بلهفة عن نسخ من كتاب (شعر العامية فى اليمن) ، فقد تعرض هذا الكتاب فى

بداية شهر الصوم الماضى لهجوم عنيف من بعض المغفلين الطيبين الذين يحترفون الخطابة ويخدمون الأدب والنقد بمواقفهم المتشنجة ، فقد ادُّعى أننى قلت : إن اللغة العربية ـ أو لغة الضاد كما تُدعى ـ واحدة من أقدم اللغات الإنسانية وأكثرها عراقة ، وإننى قد انحزت إلى القائلين بمصطلح أن اللغة «وضع واصطلاح» وخالفت مصطلح القائلين بأنها «توقيف وإلهام» !!

٣ ـ

فى البداية ـ بدايات كتاباتى الشعرية - كنت أنشر تحت اسم مستعار هو «ابن الشاطىء» أو «ابن البادية» ، ثم نجح فن التمويه فى خلط الدلالات بين الاحتلال والطغيان ، بين الاستعمار الدخيل والحاكم المحلى،بين الأشياء غير المحببة والطاغية ،وعلى سبيل المثال فقد كتبت فى عام ١٩٦١ ،قبل ثورة سبتمبر بعام واحد، قصيدةعن «القات» وكان الهدف الإمام ، فإذا كان القات يخدر الأعصاب ، فإن نظام الإمام يخدر العقول والأعصاب والضمائر ، وأتذكر بالمناسبة أن كل الأدباء الذين قرأوها يومئذ قد أدركوا من خلال الدلالات المموهة إلى من يرمز النص وهذا مقطع منه :

لا أسميه على أفواهكم ينضح مره
وعلى أجْفانكم يرقد شره
شعبكم ، شعب له ، والعصر عصره
وكبير الأمر فى عالمكم ياقوم أمره
قوله عدل وحكمه
ظلمه رفق ورحمه
عهده خصب ونعمه
هل عرفتم بعد ، اسمه ؟!

أما بعد قيام ثورة سبتمبر ١٩٦٢ ، فقد كان التعبير مباشرا وصريحا . وكان مناخ الثورة وما بشرت به من احتمالات الخروج النهائى من أزمنة الاستبداد وقهر الكلمة يشجع ويساعد على تأصيل هذا الأسلوب . ثم بدأت الظروف تتغير شيئا فشيئا ، الأمر الذى استدعى الإفلات من الرقابة أولا ، ومن قسوة السلطة ثانيا ، إلى استخدام الرمز وأحيانا القناع . هكذا صار الحديث عن (نيرون) بدلا من الحديث عن حاكم بعينه . وأصبح التخفى وراء القناع التاريخى مطلوبا لأكثر من سبب . وقد وجدت نفسى أختفى وراء أقنعة كثيرة منها :

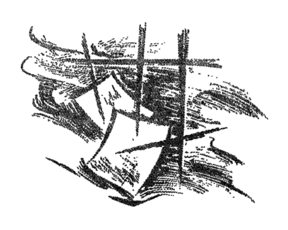
سيف بن ذى يزن ، طرفة ، وضاح ، على بن الفضل ، الزبيرى . . إلخ .

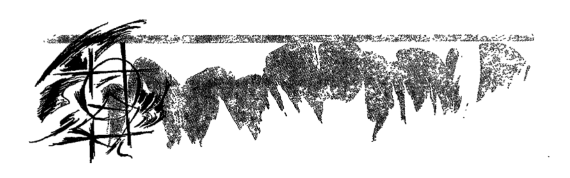
وفى بداية السبعينيات أدركت ـ وربما أكون على خطأ ـ أن الخوف من الرقابة قد أفاد شعرى فنيا وأطلقه من أسر المباشرة ، وجعله يرحل بعيدا إلى حيث تتشابك عوالم من الأساطير والرموز . كان التحايل على الرقيب فى البداية هو الهدف ، ثم أصبح التجديد الفنى والانفلات من قبضة الصوت المباشر هو الغاية ، خاصة بعد أن

بدأت أدرك أن القارىء لم يعد ذلك الإنسان الأمى الذى ترهقه التحولات الجديدة فى الآداب والفنون ، وإنما هو قارىء آخر أدرك قدرا لا بأس به من التعليم جعله مؤهلا لإدراك الهدف الذى يقصده الشاعر من وراء رموزه وأقنعته .

٤ —

أشعر دائما ـ كما سبقت الإشارة ـ أن الكتابة هى الحرية ، وأننى عندما أبدأ فى معانقة الكتابة أحسّ بأن الدخول إليها يجعلنى أكثر شعورا بالانطلاق والتحرر من كل المواضعات باستثناء المواضعات الفنية ، ولذلك أترك نفسى على سجيتها وأستبعد كل إحساس بوجود الرقيب الخارجى أو الرقيب الداخلى . كما أن الدخول فى الكتابة والتفاعل مع الموضوع يزيد من حرارة الانفعال ويجعل الكاتب ينسى كل تاريخ الاضطهاد الذى عانت منه الكلمة . ولكن عندما أنتهى من الكتابة أكون قد أفرغت حريتى المطلقة أو فرغت منها . وأعود لمراجعة ما كتبت بعد ساعات ، وربما بعد أيام ، فأشذب اندفاعةً هنا ، وقلقاً هناك ، قبل أن أدفع بما كتبت إلى النشر . وقد يعود الخوف إلى نفسى وتتراقص أشباح الاضطهاد من خلال السطور الجزئية ، فأطوى ما كتبت إلى حين ، وقد أنشر بعض هذه الكتابات . لا تزال هناك كتابات مطوية فى انتظار زمن جميل قد يأتى . وأرى من واقع تجربتى أن على الكاتب العربى ألا يذهب إلى الكتابة فى صحبة رقيب أيا كان نوع هذا الرقيب ، لأنه لو فعل ذلك فلن يكتب شيئا يستحق الاهتمام ، والأفضل للكاتب أن يطوى ما كتبه بحرية من أن يفرض على نفسه نوعا من الكتابة المنزوعة الطاقة ، طاقة التأثير والتعبير بحرية ، لأن هذه الطاقة ، وحدها ، هى روح الإبداع وروح الحرية .





كلمة البقاء / بقاء الكلمة(*)

عبد اللطيف اللعبى

المغرب

لن ألقى عليكم محاضرة لأننى لست باحثا أو مفكرا بالفهم الأكاديمى للبحث والممارسة الفكرية . سيكون إذن عرضى هذا حرا فى منهجه ، غير مقيّد بمقتضيات البيان والتبيين . إننى أمثل أمامكم اليوم برعشة السؤال وحرقته . لا أستطيع أن أخفى عليكم تمزقاتى وتلك الظلمات التى أسعى فيها بحثا عن مخرج سرى أو بصيص من النور نسى أعداء الحياة إطفاءه ، أعرض عليكم ما تيّسر من الحدس والكشف والفهم منطلقا من تجربتى الخاصة فى مصارعة الدمار والموت بأدوات المعرفة والمخيلة والحلم . لا أريد إقناع أحد أو تطويقه برسالة ما . ما يهمنى فى هذا اللقاء هو أن نعيش لحظة تأمل فى ذواتنا ، لحظة بوح متبادل لن نخشى فيه الاعتراف بالتناقض والهشاشة إن لم أقل الضعف . أريد من هذا الحوار أن يبتعد عن دوى اليقين المتحجر وعن قرْع سيوف اللغة الخشبية التى تتشدق دائما بالحقيقة المطلقة .

اسمحوا لى إذن أن أنطلق من نفسى ، ليس بوصفى نموذجاً ، طبعا ، ولكن بوصفى تجربة بمالها وما عليها ، قد تفيدنا فى تلمس بعض القضايا التى تستأثر باهتمامنا اليوم .

وسأبتدىء بطرح هذا السؤال الذى يبدو نزقيا وخارجا عن الموضوع : أيهما الأقوى ، الحقيقة أم الإشاعة ؟

فالرجل الماثل أمامكم ، والذى ربما هو أنا ، وصلتكم بالتأكيد إشاعته ، تلك الإشاعة التى صورته تارة على هيئة شهيد أو مشروع شهيد يحمل صليبه فى مسيرة السراديب والأقبية الطويلة ، وتارة على هيئة قديس مسلح

* نص المحاضرة التى ألقيت فى قصر الثقافة بالجزائر العاصمة يوم ١٣ أبريل ١٩٩٢ وذلك تلبية لدعوة جمعية الجاحظية .

بالإيديولوجية الثورية ومحاربا على جبهات الأمل ، وتارة أخيرة على هيئة شاعر القضايا الساخنة التى تحدد للشعر استعجالاته ، عوض أن يكون الشعر هو نفسه حالة من حالات الاستعجال الإنسانية القصوى .

أكيد أنه لا يوجد دخان إن لم تكن هناك نار ، وأن الإشاعة تتأسّس دائما على واقع ما ، أى على جزء من الحقيقة .

فالرجل الماثل أمامكم قد عاش بالتأكيد كل هذه الأصناف من المعاناة وعاين كل هذه الحالات ومارس ضمنها ما استطاع من الأخذ والعطاء وقَبِلَ دون تردد دفع ثمن الحرية والكرامة . وهو بعد كل السنوات التى تبعده الآن عن هذه التجربة الشاسعة لا يستطيع أن يلغيها حتى لو أراد ذلك ، بل إنه واع تمام الوعى أنها تجربة سترافقه إلى آخر محطة فى المطاف ، تفعل باستمرار فى حساسيته ومخيلته ، فى ممارسته للعلاقات الإنسانية و رؤياه للعالم ، فى اليقظة والحلم ، فى سرير الشهوة وعلى طول وعرض «الصفحة البيضاء الرهيبة» التى يواجهها كل صباح فوق مكتبه فى ذلك المنزل الذى يقطنه منذ بضع سنوات فى إحدى ضواحى باريس .

أنا أؤمن بالقدر الشخصى ، بالقدر على الصعيد الفردى . لكننى أمارس معه لعبة الصراع الجدلى القديمة جدا والأزلية . ومن الواضح أن هذه بالضبط سُنَّة الكتابة وأسّها . ورغم ما يمكن أن يكون مثيرا فى هذا الطرح ، فالشاعر يولد شاعرا ، إنه يستجيب لنداء ما ، لحاجة فى نفس الذاكرة الجمعية ورغبات وحيل التاريخ ولحاجات البشر المحكوم عليهم بالصمت . ما أريد قوله من كل هذا ، هو أننى أعتبر التجربة التى تناولتها الإشاعة جزءاً أساسياً من حياتى ، وهى بالنسبة لى تراث وإرث أعب منه طاقة مواجهة الدمار والعبث وانهيار القيم ، أعبّ منه تشاؤم العقل وتفاؤل الإرادة ، أعبّ منه ذلك الصحو الحيوى الذى يجب أن نربيه فى حالة الغيبوبة الحسية والعقلية والأخلاقية التى نعيشها حاليا ، ضمن عالم يفقد المعنى يوما بعد يوم .

لكننى ، وهذا ما أريد أن أصل إليه ، أرفض أن تحول لى هذه التجربة نوعا من الامتياز . فالعطاء إما أن يكون دون مقابل أو لا يكون ، شأنه شأن الكتابة الواعية بوظيفتها ، الكتابة الصامتة التى لا تهتم بأضواء الخشبة وتصفيقات الجمهور العابرة ، الكتابة التى تنهش من الداخل وتأكل من جسد الكاتب وحواسه وتحيله باستمرار على الاختبار بالنار .

من جهة أخرى ، أنا لست ممن يتاجرون بالمهم أو ألم أشباههم البشر . لست تاجر جراح ومآس ولم يكن فى نيتى أبدا أن أجعل من الألم موضوعا أدبيا وأن أضع لذلك استطيقا خاصة به . أقول هذا عسى أن أزعزع الصورة الجامدة التى كونها البعض عن الشاعر المغربى المناضل ، شاعر السجون . . . إلخ . . دون أن يقرأ هذا البعض إنتاج الشاعر المذكور ، وهذا ليس تملصا من وظيفة الرمز التى قد تفيد أحيانا قضية ما فى مرحلة ما ، وإنما لأننى أحتاط من كل أنواع التقديس — لا سيما تقديس النص — وتحجير الإنسان والمبدع فى قالب التمثال النهائى .

وإذا كنا قد خلصنا من موضوع الإشاعة ، فما الحقيقة ؟ طبعا ليس هناك حقيقة ، بل حقائق أو تجليات لبعض الحقائق . وبكل بساطة ، فالرجل الماثل أمامكم شاعر وكاتب يبحث عن قارىء متشدد وذكى ، القارىء

الشريك فى المغامرة الإبداعية ، ولربما أن هذا القارىء ليس «الشعب» بمفهومه الفضفاض والغامض ، وليس «النخبة» بفهمها الإقصائى المتعالى ، وإنما نساء ورجال لهم حرقة السؤال نفسه والمساءلة نفسها ، الاستعداد نفسه لخوض مخاطر النص وتقبل انعكاساته ، السلبية والإيجابية ، على حياتهم الشخصية ، على طريقتهم فى التفكير والإحساس والحب والعطاء والمعرفة . ولربما كان هؤلاء الرجال والنساء أغلبهم من الأصدقاء والمبدعين ومن تلك الشريحة الخاصة من البشر المسكونة بالسعى ، التى مازالت تعتبر لسبب أو لآخر أن الأدب والفن غذاء لا يعوَّض ، وأن تطور قدرات الإنسان الخلاقة لن يتم إلا بالعامل المادى واللا مادى للإبداع . الرجل الماثل أمامكم ، رغم هيئته التى قد توحى بالوقار والاتزان والسيطرة على النفس وأهواء الجسد اللعين ، هذا الرجل لا يزال مراهقا أدبياً . بل إنه يتلذذ أحيانا بأحد أبياته الحديث العهد والذى يقول فيه ما معناه : «إننى بالكاد ولدت للكلمة» . لا تظنوا أن ما أقوله هنا تواضع فى غير محله . إننى أعتقد فعلا أن الكتابة تمحو الكتابة . وحتى خلال عملية المحو هذه ، فإنها تمحى بدورها تدريجيا أمام هوس الكتابة القادمة ، ذلك النص الآتى الذى يعشعش فيك ويوسوس فى صدرك ويخدشك من الداخل فى الوقت الذى تعارك فيه النص المطروح على جدول العمل . إننى أصف هنا شره الكتابة وحرب العشق الدائرة باستمرار فى حلبتها . إن نظام الكتابة يكمن فى فوضويتها ، فى طابعها الزلزالى ، فى رفضها البات لأى نمطية ومعمار مسبق واستراتيجية مؤطرة بما يشبه القوانين ، ذلك أننا عندما نكتب فالنص يكتبنا بقدر ما نكتبه وهو يأتى حاملا لنظريته الخاصة أيضا . إنه ذلك السعى الدائم ، الواعى بأنه لا يستهدف الوصول أو الجواب ، وحتى عندما يحقق الكشف فهو اكتشاف أن ما كُشف عنه هو مجرد عتبة أخرى تفضى إلى مجاهيل جديدة . هو ذا نهج الكتابة فى رأيى . إنه نهج آخر للمعرفة يختلف أحيانا مع ويقترب من نهج العلم أو الفلسفة أو التصوف دون أن يتخلّى عن خصوصيته وحقه فى السعى بأدواته الخاصة والخصوصية .

وإذا أردنا أن نخوض بعض الوقت فى جزئيات من هموم الكاتب الماثل أمامكم ، لاخترت من ضمن إشكاليات الكتابة التى تعبثى مسألة الأجناس الأدبية وعلاقة الشعر بالأجناس الأخرى ، وكذلك مسألة أداة التعبير اللغوية .

لقد تحدثت فى تقديم (قصة مغربية) أحد دواوينى المكتوب عام ١٩٧٧ عن «النص المفتوح» ـ لم يكن ذلك تخريجة نظرية أردت من ورائها تأسيس اتجاه ادبى أو مدرسة (فأنا لا أؤمن بالمدرسة فى الإبداع) ، أو التطاول على مجال النقد والتنظير الأدبى الذى ليس هو مجالى .

إن فكرة النص المفتوح تنطلق فقط من تجربة عضوية ومن تأمل فى تلك التجربة . كما أنها تنطلق من معطى أو اكتشاف بسيط وهو أن الإبداع الأدبى هو التحديد الأكثر دقة للحرية ؛ ليس فكرةً مجردة أو شعاراً فقط بل تجربةً عضوية كذلك . من هنا يأتى رفضى لأى فصل اعتباطى بين الأنواع الأدبية . هذا لا يعنى طبعا أننى لا أقر بتمايزها ، لكن الذى يهمنىّ هو ألا توضع أسوار حديدية بينها . صحيح أن نشأة الرواية وتشكلها المتميز أحدثا تطورا هاما على صعيد الإبداع الأدبى برمته ، كما أن الثورة الشعرية التى قامت فى عصرنا الحديث والتى كان من ميزاتها إبداع لغة شعرية جديدة تبتعد عن أسلوب الحكى والوصف والتسجيل ، كل ذلك مكن من تجديد الممارسة والرؤ ية الشعريتين . لكن الذى حصل لاحقاً هو نوع من التطرف فى هذا المسار أفقر الرواية من النفس الشعرى والشعر من المحسوس والحى والمعيش .

على صعيد تجربتى الشخصية . ما يهمنى هو الإبداع الأدبى برمته ، ولو أننى أنطلق من الشعر دائما . الشعر عندى هو المختبر ، المنطلق والمرجع كيفما كان شكل النص الأدبى الذى يتبلور فى آخر المطاف . على ذلك أننى، عندما أكتب ، أرفض وضع قيود أدبية صرف على كتاباتى . فالسينما والموسيقى والتشكيل لغات إبداعية أخرى تبقى دائما حاضرة عندى . وهكذا فإننى لا أضع تخطيطا قبل الشروع فى الكتابة كما أننى لا أنطلق من نظرية مسبقة عن الأدب وأجناسه . كم من مرة بدأت كتابة نص شعرى تحول تدريجيا إلى نص روائى أو قصصى حسب فهمى الخاص للرواية والقصة . وكم مرة اشتغلت على مشروع نص روائى تحول إلى كوكبة من القصائد أو إلى ديوان شعرى متماسك المعمار والمنطق - لست من أولئك الكتاب الذين يخططون لكتاباتهم كما يخطط بعض الخبراء للإنتاج الزراعى أو للنمو الديمجرافى . لا أشتغل بالكمبيوتر - الكتابة عندى ليست صناعة بل تشبه ممارسة الصانع الحرفى . إنها ممارسة يدوية . وفى السياق نفسه أريد أن أقول إن الكاتب لا يكتب على العموم بأفكار وتحاليل وتصميمات . فالكتابة تنبع قبل كل شىء من الإنصات إلى الذات ، من التأمل فى اللا مرئى الكامن فى المرئى ، من ذلك العراك المستمر مع الذاكرة الفردية والجمعية ، من تعنيف الذات ومصارعة قانون الصمت اللعين . الكاتب يكتب بقوى وأنفاس لا يعيها دائما ، تفعل فيه وفى النص على الأقل بقدر ما يفعل هو فيها وفى النص . من هنا يجب أن نضع جانبا تلك «الإرادية» التى يستسيغها بعض النقاد والمختصين والتى تسقط فى كثير من الحالات على أرض الممارسة الإبداعية .

ولعل هذه الإيضاحات حول الأجناس الأدبية والشعر تشكل منطلقا جيدا للخوض فى القضايا الأكثر تداولا فى ساحتنا الفكرية ، خصوصا وأن المنطلق لم يكن نظرياً بحتاً بل إنه ارتبط بإشكالية عضوية للكتابة . إنه يسمح لى بأن أتطرق من زاوية غير اعتيادية إلى مسألة أساسية ، ألا وهى لغة التعبير ، تلك المسألة التى مازالت تدور حولها معارك ساخنة ومحاكمات صورية فى الحقل الثقافى المغاربى .

وبعيدا عن منطلق التبرير والإدانة ، الدفاع والاتهام ، التحدى المجانى أو الإجهاز المجانى أيضا ، أريد فقط الإدلاء بشهادة من الداخل حول علاقتى الخاصة بالأداة اللغوية .

إننى ، كما تعلمون ، أكتب باللغة الفرنسية فى الوقت نفسه الذى أدافع فيه - وذلك منذ تأسيس مجلة «أنفاس» فى أواسط الستينيات - عن اللغة العربية وكذلك عن اللغات الشعبية بما فيها اللغة الأمازيغية . أريد هنا أن أؤكد أننى لست أنا الذى اخترت اللغة الفرنسية بل هى التى اختارتنى أو فُرضت على فى مرحلة معينة وفى شروط تاريخية وثقافية . لن أتعبكم بسرد حيثياتها وتفاصيلها . والسؤال الذى يهمنى اليوم هو الثانى : أىّ لغة أكتبها (وليس بأى لغة أكتب) وأى نص ينتج عن هذه الممارسة فى الكتابة ؟ إن تجربتى الطويلة نسبيا فى الكتابة وتأملى فيها يقودنى إلى استنتاج ما يلى :

- عندما أكتب فإننى أكتب بكل لغاتى ، الأصلية والمكتسبة ، بالفرنسية طبعا ولكن أيضا بلغتى الأم أى العامية المغربية وبالعربية الفصحى التى استرجعتها تدريجيا بمجهود شخصى (خصوصا فى سنوات العطلة السجنية) ولم لا بالإسبانية التى تعلمتها فى الظروف نفسها لأننى معجب بهذه اللغة وبما كتب فيها . . كل لغة من هذه اللغات تفعل إذن فى كتابتى ، ترويها وتغذيها بنسغها الخاص وذاكرتها الثقافية وعمقها الحضارى ، من هنا نستطيع أن نعتبر النص المنتج فى هذه الحالة الخاصة نصا متعدد الأبعاد اللغوية Texte polyglotte ولو أن صياغته تتم بلغة واحدة من تلك اللغات .

- من جهة أخرى ، أعتبر أن الكتابة بلغة أو فى لغة ، كيفما كانت تلك اللغة ، لا تنتج نصا متميزا إلا إذا استطاع الكاتب أن يبدع لغته الخاصة .

إن هذا الإنجاز هو الذى يسمح له بخوض المغامرة الإبداعية فى اتجاه التطوير ، والإضافة . فالقاموس أو المعجم اللغوى (أى معجم) خارجا عن هذه المغامرة لا يتعدى أن يكون مقبرة كلمات وتعابير . والمبدع هو الذى يزرع الروح فى كائنات هذه المقبرة ويحقق انبعاث الكلمات وإعادة تشكيل اللغة بوصفها أداةً حية ، فاعلة ، قادرة على سبْر أغوار الواقع وفتح آفاق الثقافة الخاصة على آفاق الثقافة الإنسانية .

إننى إذ ألح على هذه المسألة أود فى الواقع التنبيه إلى خطر الانغلاق اللغوى الذى ينتج فى رأيى عن فهم قاصر وأحادى الجانب لقضية الهوية . فالهوية لا تقتصر على جانب أو مكون المعطيات الأصلية ، أى ما وضع فينا منذ ولادتنا ، وفى بيئة اجتماعية وثقافية محددة ، وفى مرحلة تاريخية معينة ، ما وضع فينا من أدوات تعبيرية وحساسية ومخيلة وتقاليد وعادات وانتماءات . هذا المكون الأصلى للهوية أساسى طبعا ولا يمكن لأى إنسان أن يبنى هويته دون استيعابه واستحضاره الدائمين . لكن الاكتفاء به والانغلاق عليه واعتباره كلّية الهوية قد يؤدى إلى منزلقات التعصب والتطرف التى نعانى منها اليوم أشدّ معاناة . هذا السلوك يحجب عنا مكونات أخرى للهوية الأصلية نفسها ويرفض التعدد الكامن فينا ، أضف إلى ذلك أن الهوية ليست معطى نهائياً لا يحتمل التطور والتلاقح والهزات التى تعيد النظر فيه ، تغربله وتدفع به نحو الاغتناء والتجديد . إن المكون الآخر للهوية الذى أريد تأكيده هو ذلك الناتج عن سعينا الخاص ومسؤوليتنا الخاصة فى اكتساب هويتنا الفردية والإنسانية . هذا المكون ليس قَدَراً ولا يفرضه أحد علينا . فهو نابع من رغبتنا وجهدنا ، من حاجتنا الدائمة لتوسيع هذه الهوية نحو كل الآفاق الرحبة ، هو الذى يسمح لنا باكتشاف التعدد فينا واعتبار هذا التعدد منبع غنى وإبداعية وتسامح أيضا .

وبهذا الفهم المزدوج ، المتفتح لمسألة الهوية ، نستطيع أن نضع فى محلها كل أنواع ومشارب الكتابة والإبداع والفكر التى يزخر بها الحقل الثقافى المغاربى ، فنبتعد بالتالى عن منطلق الإقصاء والمحاكمة ، هذا المنطلق الذى يضع النص المغاربى مثلا بين قوسين عوض أن يسمح بقراءته الفعلية وكسب ما يقدمه لنا من تطوير لأدواتنا الجمالية وإغناء لرصيدنا الرمزى وكشف لعمق واقعنا النفسى والثقافى والاجتماعى .

لقد حاولت جاهدا فى هذا الجزء الأول من عرضى أن أحتفظ برباطة الجأش المطلوبة من المحاضر إن هو أراد أن يعرض بوضوح بعض الأفكار التى ستعتمد منطلقات للنقاش والحوار ، كما أننى — ونظرا لشبه القطيعة الثقافية التى نعانى منها والتى تجعل من الكاتب المغاربى نوعا من الإشاعة فى وطنه عوض أن يكون كاتبا عيْنيًا تقرأ كتاباته قراءة فعلية - نظرا لكل ذلك شعرت بضرورة تقديم نفسى وتجربتى الإبداعية بهدوء نسبى وأمل ذلك بموضوعية متواضعة .

لكننى وقد خلصت من هذه المهمة المحرجة ، أجد نفسى من جديد فى خضم الحيرة نفسها التى انطلقت منها فى البداية ، مطوقاً بالأسئلة فى هذا النفق المظلم الذى أصبح له حجم الكون . أصارحكم بظلماتى وبوجع

الكتابة الذى لا يطاق . وسط الانهيارات والفوضى الشاملة لا أستطيع إلا أن أكتب ، أكتب لكى لا أسقط بدورى فينهار ما تبقى من الحلم . أكتب وكأن الكتابة حلّت محل غريزة البقاء .

ليس من البديهى اليوم أن يتناول المرء الكلمة ، هكذا وكأن ذلك شىء عادى ، طبيعى ، لا يكلف إلا الفكرة الواضحة والعبارة الملائمة والاستعداد لخوض التواصل والحوار ، ليس من البديهى اليوم أن يكتب المرء شعرا أو نثرا ، هكذا ، وكأن الكتابة تخضع للشروط نفسها وتطرح على نفسها وعلى متلقيها الأسئلة نفسها ، التى ما فتئت تطرحها منذ البدايات . إن العبارة تضيق اليوم دون أن تتّسع الرؤ يا . فكيف للرؤ يا أن تتكوّن ضمن عالم ينهار من حولنا وفى داخلنا ، كيف لها أن تتأسس على أرضية زلزالية تشهد انهيار قارات إنسانية بكاملها ، ذوبان أقطاب وجفاف منابع ، موت غابات وانقراض فصول ؟ كيف لها أن تتأجج فى حالات من الإشراق فى الوقت الذى تموت فيه الشمس ويحتضر الحب وتدنّس اللّغة .

وحتى إذا افترضنا سعة ما للرؤ يا ؛ فإنها إذا ما وجدتْ ، تحتاج إلى العبارة على ضيقها . لكن وضع العبارة اليوم لربما كان فى منتهى الحرج والخلل . إن الانهيارات التى نشهدها ما كانت لتحصل لولا أداة اللغة ، ذلك المعول الذى استعمل لإتلاف المبنى والمعنى وهدم القيم وإعدام المقاييس والمبادىء : إن الكلمات التى حملت أنبل المعانى وأقوى الرموز تم تحويرها وتدنيسها . ماذا أصبحت تعنى كلمات كالحرية والعدل والحق والصدق والإخاء والإيمان والمحبة وحتى كلمات الإنسان والبشرية . . . . إلخ ؟ كلها ، فى الأفواه الكريهة التى تتلفظ بها لم تعد سوى مثالات ، فرتّ منها الروح ، أو أسلحة فتاكة فى أيدى لصوص اللغة وأولى أمر ما يسمى بالنظام العالمى الجديد وأشباههم الأقزام المحليين .

الأصعب هو هذا إذن : نحن أمام أداة مشوهة فاسدة ،وليس لنا إلا هذه الأداة لمتابعة مهنتنا الصعبة ، لا نستطيع اختراع نظام تواصل آخر للتخاطب ولا يمكن أن نكفّ عن استعمال أداتنا الخاصة دون الإقرار بحتمية انقراضنا نحن كذلك بوصفنا حملة كلمة وحلم . محكوم علينا بأن نطهّر اللغة من الجراثيم ، أن نعيد للكلمات جذورها وذاكرتها ، أن نذكرها بمعاركها العادلة ، أن نزرع فيها من جديد بذور العصيان والمغامرة ، أن نبث فيها نَفَسَ الإنسان ، أن نرد إليها أجنحتها ومحركاتها الحسية والعقلية ، أن نحررها من زنزانات الأسر وسراديب التيه ، من الأيدى الآثمة التى استعملتها كَلُعَب ملغومة لاغتيال الأطفال . ليس لنا إلا هذه الأداة لإعادة البناء إن كنا قادرين على ذلك ، إعادة بناء المعنى والمخيلة ومن ثم العالم .

وهنا يجب أن نتوقف قليلا للتنبيه إلى أن الإرادة وحدها لا تكفى لذلك . إن هذه العملية ليست لغوية صرفاً ، ولو أن جزءاً منها يتم من خلال إعادة بناء اللغة وإرساء علاقة جديدة معها .

إننا ننسى أحيانا ونتناسى دائما أن اللغة (أية لغة) هى قبل كل شىء مؤسسة تفرض علينا فى البداية فرضا ، وأن هذه المؤسسة مؤطرة بالعوامل الموضوعية التى تهيكل أى مجتمع فى مرحلة ما من تطوره .

واللغة بدورها تعكس عكسا دقيقا مستوى تطور ذلك المجتمع على صعيد بنياته المادية والمعنوية . إن اللغة إذن مؤطرة بما هو سائد فى المجتمع كما أنها تعكس ذلك السائد . وعلى هذا الأساس ، فعلاقة الكاتب باللغة

لا يمكن أن تكون علاقة سلم وبيعة . إنها بالضرورة علاقة تناقض وصراع وحيطة وعنف أحيانا . وهذا الموقف لا يجوز للكاتب أن يتزحزح عنه حتى فى المراحل التى يجد نفسه فى موقع المدافع عن لغته المحاربة أو المهددة من جراء عدوان خارجى . حتى فى هذه الحالة ، فالاحتماء باللغة على أساس أنها جوهر الهوية وأداة مقاومة قد يقود الكاتب إلى التخلى عن اليقظة فى علاقته معها والصرامة فى عملية الأخذ والعطاء معها .

المطلوب إذن ، وخصوصا فى واقعنا اللغوى والثقافى العربى ، هو تداول هذه القضايا بكل جرأة متجاوزين بذلك الصدمة الاستعمارية والعُقد التى خلفتها تلك الصدمة . المطلوب هو دمج التفكير حول اللغة بالتفكير حول مشروع التحرر والتجديد الثقافى ، انتهاء بمشروع المجتمع البديل وشروط إرساء القواعد الديمقراطية فيه .

والدرس الذى أستخلصه من كل هذا ، هو أن حالة الضعف التى نجد أنفسنا فيها ، نحن الكتاب ، إزاء عملية تدنيس اللغة وتحويلها إلى أداة قهر وموت تعكس فى العمق عزلتنا وغربتنا فى مجتمعات محاصرة داخليا وخارجيا ، مجتمعات مفككة غير قادرة على صنع لغتها المستقلة فبالأحرى على صنع تاريخها المستقل .

لذا ، فإن مهمة إعادة بناء اللغة تتطلب من الكاتب إعادة بناء معنى العالم ، ولن يتم له ذلك إلا إذا كان واعياً بأن أسئلة الكتابة هى أسئلة العالم . وعندما أقول العالم ، أنطلق من جزئيته أى المجتمع الخاص ، لأصل إلى كليته ، أى المجتمع البشرى .

لقد دخلنا الآن ، منذ أكثر من عقد من الزمان ، فيما أسميه بالنظام الثقافى العالمى الجديد . وهذا النظام قد سبق النظام السياسى العالمى الجديد ومهدّ له الطريق . لقد أحدث هذا النظام بدون شك تحولا رهيبا على صعيد وظيفة الثقافة ـ فالمنتوج الثقافى أصبح بضاعة تخضع لمنطق إنتاج واستهلاك كافة البضائع الأخرى . ويجب أن نعى أن هذا التحول لا يعنى فقط الثقافة فى البلدان الصناعية المتطورة بل يشمل تدريجيا كافة الثقافات . فبحكم ترابط الأسواق والهيمنة العالمية التى تمارسها بعض الدول ، فإن ثقافات العالم الثالث ، وبالتالى ثقافتنا ، مهددة هى أيضا بالدمج والتسليح فى هذا النظام العالمى الجديد بما ينتج عن ذلك من تحول فى وظيفتها وأشكال تعابيرها وطريقة إيصالها . وللتدليل على ذلك ، يكفى أن نتنبّه ، فى واقعنا العربى ، إلى ظاهرة شبه ثقافة البترودولار ، وإلى ما أحدثته من تخريب على صعيد القيم الثقافية وتفسخ على صعيد سلوك المثقف العربى وتخدير على مستوى الوعى .

هذا الوضع لا يمكن فى رأيى استيعابه بأدواتنا القديمة وتفكيكه اعتمادا على ثنائية المستعمِر المستعمر ، الشمال المضطهِد والجنوب المضطهَد . إنه وضع يتطلب منا الارتقاء إلى النظرة الشمولية والجهد الفكرى على مستوى كونى : ذلك أن هدف النظام العالمى الجديد هو هزم الفكر النقدى سواء أكان هذا الفكر يمارس فى المركز أم فى الهوامش ، فى العالم الغربى أم فى العالم الثالث ، فى الشمال أم فى الجنوب ، هدفه هو تهميش الإبداع المقاوم الذى يرفض الاستسلام لواقع السيطرة والاستغلال وعقلية التفوق الحضارى . من ثم فإن مهمة الفكر النقدى والإبداع المقاوم ليست مهمة محلية فقط ، إنها مهمة كونية . ولربما كنا ، لأول مرة فى عصرنا الحديث ، نجد أنفسنا فى وضع لم يعد من الممكن فيه فصل الخاص عن العام ، المحلى عن الكونى .

إن خطر النظام العالمى الجديد ، السياسى منه والثقافى ، يهم المفكر والمبدع أينما تواجد ، ومقاومته لن تتم إلا بالوعى الدقيق بوحدة الفكر البشرى ووحدة أسس الإبداع على المستوى البشرى أيضا .

ولربما كان هذا الشر المحدق هو خير فى آخر المطاف إذا نحن تناولناه من زاوية التحدى الذى يضعنا أمامها ، أقول إننا أصبحنا مطالبين ليس فقط بطرح وإعادة طرح الأسئلة الجوهرية التى تخص مجتمعاتنا ، بل أيضا بطرح الأسئلة التى تهم البشرية . وتحملنا الواعى لهذه المسئولية قد يحدث تحولا هائلا فى مجرى الثقافة العربية والمغربية منها على الخصوص ، فيجعل منها إحدى البؤر التى ستتحرر وتتجدد فيها الثقافة الإنسانية .

لا أدرى ، بعد هذا العرض الوجيز ، ما هى الصورة التى تكونت لديكم عن الرجل الماثل أمامكم . لقد حرصت من جهتى على تكسير الرخام والقالب المتحجر لكى تكشفوا ربما وبكل بساطة إنسانا حيا وحراً ، علمته الكتابة الشىء الكثير ، ومن ضمن هذا الكثير شيئاً أساسياً ، وهو أن الإنسان يخلق نفسه باستمرار ، أى أنه قادر على الإسهام فى صنع قدره .

لقد ترددت كثيرا عندما شرعت فى تحضير هذه المداخلة حول الأسلوب الذى كان من الممكن أن أحاوركم به ، فأنا ميال أكثر فأكثر فى مثل هذه الحالات إلى التشبث بانتمائى أو هويتى الشعرية ، حتى عندما يطلب منى أن أكون خطابا عن الشعر من خارجه . أو ليس من حقى أن أتحدث عما يهمنى بلغتى الخاصة ؟ لماذا يجب أن يخضع الشعر للغة الفكر عوض أن يتعلم الفكر من لغة الشعر ؟ لهذا فكرت فى البداية أن أصوغ مداخلتى على شكل خواطر شعرية . لكننى لم أذهب بعيدا فى ذلك . كل ما تبقى من هذه المحاولة بعض جمل سأختتم بها حديثى ، تهرباً مبدئيا من أية خلاصة ، تلك الجمل هى التالية :

- الكتابة ربما امتياز ، لكنه الامتياز الوحيد الذى لا يستغل فيه الإنسان إلا نفسه .
- أحيانا أشعر بالضيق ، بل بالذنب ، عندما يتقدم أحد منى ليهنئنى .
- الشعوب السعيدة ليس لها شعر .
- إن كنت أكتب فلكى لا أزدرى نفسى .

●



ثقافة السلطة وثقافة الهامش

عبد المنعم رمضان

مصر

واقعة

فى التليفزيون ، وفى برنامج ثقافى يقدمه شاعر ، وفور الإعلان عن تكوين جمعية للنقد الفنى ـ هل كان اسمها هكذا ؟ ـ قام المذيع باستضافة الهيئة الإدارية للجمعية ؛ استضاف الرئيس ونائبيه وأمينة الصندوق . أحد النائبين الدكتور صلاح فضل تحدث عن بعض مهام هذه الجمعية ، قال : إنها تشبه هيئة التوحيد القياسى التابعة لوزارة الصناعة ، فالهيئة تختبر المنتج من حيث مطابقته للمواصفات ، والجمعية ستقوم بمهمات مماثلة ـ أنا لا أتطرف هذا ما قاله الدكتور ـ وضرب مثلاً ببدو سيناء الذين رفعوا قضية لأن مسلسلاً تليفزيونيا صوَّرهم على غير حقيقتهم ، وتساءل كيف يستطيع القاضى أن يحكم فى مثل هذه القضية ، إن الجمعية بمعارفها الإبداعية وبخبرتها الهائلة بمواصفات الفن هى التى تستطيع أن تفصل فى النزاع ، ليس فقط ، ولكن الكراسات الفقيرة ، و« الماستر » والمطبوعات الأدبية التى ينشرها من يملك قدراً من المال ـ من الذى سيبت فى حقيقة انتسابها إلى الأدب أو عدم انتسابها ؟ إنها الجمعية .

١ ـ

الحبل الوهمى الذى يتدلَّى من سماء حقيقية ، وينتهى عند طرفه القريب من الإنسان ، بحلقةٍ على شكل دائرة ، واسعة ربما ضيقة ربما ، حسب السلطة التى فتلت الحبل ، وعلَّقته ، ولا أعنى بالسلطة السلطة السياسية فقط ، هذا الحبل يتهيأ الكاتب لإيلاج رأسه عبر حلقته القريبة ، وحتى تصبح محيطةً حول العنق ، يفرح الكاتب

بحريته إذا كان عنقه نحيلاً أو كانت الحلقة واسعة ، مع الوقت يسمن عنق الكاتب ربما بفعل جماهير كبيرة احتشدت داخل أحباله الصوتية ، فأغوته بتقليد نفسه ، وربما بفعل مخاوف ومصالح وظنون . وفى اللحظة التى يحتك فيها الحبل برقبته قد يتذكر ما أهمله بداية ، هل فك الروابط بين خيوط الحبل وإضعاف قوته ليتمزق عند الاحتكاك ضرورة ، أم أن الرضوخ الكامل لما ادّعى أنه الإطار الاجتماعى للمعرفة ضرورة أكبر ؟

واقعة

دخلت حجرة الدكتور إبراهيم حمادة رئيس تحرير مجلة « القاهرة » السابق . الحجرة بعيدة نسبيا عن صالة المحررين ، أمامها خلاء يضع السماء فى موضع قريب ، ضجيج الصالة لا يصل . كانت معى قصيدة بعنوان (الجهات الخمس لإبراهيم أصلان والمنارة لمهدى عامل وتعريفان) . فى وجود مدير التحرير سلمت الدكتور «القصيدة» ، قرأ العنوان على الغلاف ، توقف مرتين ، وأوقفنى قال لى : « العنوان طويل ، فى المرة الثانية قال : من هما إبراهيم أصلان ومهدى عامل ليكونا عنوان قصيدة ؟ غيِّر العنوان واجعله (الجهات الخمس) فقط » لم يقرأ الدكتور القصيدة ، لم يقلب صفحة الغلاف ، اعتذرت ، سحبت القصيدة ، وانصرفت .

٢ ــ

الحبل يحتك بالرقبة ، هل يتذكر الكاتب أشياء أخرى ، لعله يعترف لنفسه أن حرية الكاتب لابد وأن تساويها كرامته ـ هل لهذه العبارة معنى ؟ ـ وأن هذه الحرية لا يمكن أن تتحقق بمعزل عن حريات كثيرة ، حرية الفكر والرأى والاعتقاد ، حرية التعبير عن أى منها . هل أنا كاتب هذا الكلام ؟ لا أظن ، إنه أنا ، وإنه كثيرون غيرى .

واقعة

قرأت أدونيس أوائل السبعينيات . كان الشعر المصرى يمر بأزمة ، صلاح عبد الصبور يعانى من الشعر ، نفذ الموت وهو شفرته السرية إلى نصوصه الأخيرة فسرق منها الارتعاش . لم يكن إلا حجازى من جيل الرواد ، وعفيفى مطر وهو شاعر متاخم لجيل الرواد ، كان هناك أيضاً أمل دنقل ولكنه كان يذكرنى بحجازى بحسم أكبر وفنية أقل . ثم كان هناك عدد كبير من الشعراء يوجد فى كل فترة بحكم الضرورة ، يكتبون قصائد صفراء ، مريضة ، ومستطيبة لكل السلطات ، سلطة اللغة،فالتعامل مع اللغة ليس نقديا ، سلطة الاستمرار ، سلطة قصر النظر التى أوقفتهم على أعتاب صلاح عبد الصبور فقط ، حاولوا سرقة الحجارة ، ولما فشلوا اكتفوا بسرقة الألوان والقشور ، وبكوا على أنفسهم مظنة أنهم يبكون همّاً جماعياً فكانت رومانسيتهم باهتة ، كانت أواخر الستينيات فقيرة فى الشعر المكتوب بالعربية المصرية ، وكان الإبداع المصرى ينحفر فى مجريين آخرين:القصة القصيرة وشعر العامية (الأبنودى وسيد حجاب) . لا أجرؤ على الحديث عن جيل ستينيات ـ باعتباره حركة ـ فى الشعر . فى هذه الآونة خرج علىَّ أدونيس كقاطع طريق ، أفرغ جيوبى من كل ما بها ، ولم يحشها بشىء ، تركنى أجمع ثروتى ، وكانت طوائف من اليسار تنبذه ، وكانت أيضاً كل طوائف اليمين تنبذه . كان أدونيس موضوعاً دائماً بين هلالين ، الأصح بين نصفى مشنقة . ولكن جيلنا كان يرتعش وهو يكفر بأفكار العمود الفقرى

للأمة ، أفكار التوحيد ، الكل فى واحد ، أفكار الديكتاتورية الطاعنة فى السن ، والفتية إذا تمكنت . مع أدونيس عرفت أن الفن هو التفريق ، وأن الكتابة اختبار جدى لإمكانية الانسلاخ . أحببت أدونيس ، لم أتعرف عليه إنساناً إلا بعد ذلك بعقدين تقريباً ، كان اللقاء الأول قبل إصدارنا ـ جماعة « أصوات » ـ لـ« الكتابة السوداء » ، لم أشأ أن أشارك بقصيدة كما شارك زملائى ، ولكن فضلت أن أكتب « زيارة راقص باليه » ، فضلت الكتابة عن هذا اللقاء ، كثيرون ممن أحببتهم كتابا عرفتهم وتمنيت لو أنهم ظلوا مجهولين لى . مع أدونيس وقبل ذلك مع إبراهيم أصلان أحسست بالتعارف وكأنه يملأ الصورة بملامح تضاعف الحب ، ولكن « زيارة راقص باليه » استوجبت لعنات الكثيرين ، بعضهم كتب لعناته فى صحف ومجلات ، أحسست بغربان سود تنقر سقف فضائى الداخلى ، تنبهنى إلى المخالفة التى ارتكبتها ، إلى عدم الانصياع لقمع ما ، وتنبهنى وفى إصرار إلى حقيقة أن الحب مشبوه إلا للموتى ، وأن الكراهية مشفوعة بالتقدير ، الحب عندهم شبكة مصالح ، والكراهية كأنها لايمكن أن تكون شبكة مصالح . هذا الفهم تسرب إلى حوارات مبدعينا ، يسأل السائل : بمن تأثرت ؟ يجيب المبدع النبت الشيطانى : قرأت كثيرين ولم أتأثر بأحد ، فالتأثر عورة يجب إخفاؤها ، الحب فقط للموتى ، قانون يسنه الأحياء المقهورون .

٣ -

الحبل يحتك أكثر ، سيتذكر الكاتب حريات أخرى ضائعه كحرية العمل ، والحريات السياسية ، وحرية نقد الفكر السائد ، وسيكتشف أخيرا أن تحرره الفكرى لا يمكن بحال من الأحوال أن ينفصل عن تحرره المادى ، وأن العمل فى سبيل أحدهما لابد أن يساوقه عمل - يقوم به آخرون فى الغالب - فى سبيل الآخر وأن التجزىء والفصل غواية لا تختلف أضرارها عن غواية القمع .

واقعة

صلاح عبد الصبور قدم محمد سليمان ، عفيفى مطر قدم أمجد ريان وعبد المقصود عبد الكريم وآخرين ، أحمد حجازى قدمنى فى « روز اليوسف » عام ١٩٧٢ . بعدها سافر ليكتب أجمل دواوينه (كائنات مملكة الليل) ، خيط الفعل الشعرى كان موصولاً ، الذى انقطع أو كنا نسعى لقطعه هو خيط التقاليد الشعرية . كنا لا نريد أن نكونهم ، بيننا وبينهم كان عساكر الدورية وموظفو إدارة الشعر يحلبون ضروع القمر فى ليلة الثلاثين من الشهر العربى ، لم أصادف صلاح رئيسا لتحرير مجلة ولكنى صادفت ، وربما كل جيلى ولفترة طويلة ، الدكتور عبد القادر القط رئيس تحرير « إبداع » فى إصدارها الأول . بدأنا على أرصفة سوء التفاهم ، واكتشفت فيما بعد الخطأ الفادح الذى وقعت فيه ، فالرجل لم يخف أبداً بوصلة تذوقه ولكنه لم يسد أبداً مسامه كمشرف على مجلة أمام كل جديد ، كانت حجرته ـ التى لا سماء فوقها والواقعة فى عمق بقية الحجرات ـ تمتلىء يوم الاثنين بمبدعين يستطيع الدكتور معهم أن ينظم ندوة أسبوعية وبعفوية تامة ، يقرأ الشاعر والقصاص ويحاوره بقية الحضور ويصدر النص ممهوراً بموافقة أكثر من شخص ، كان هذا الفضاء فضاء استثنائياً جرف الكثير من أشواك عدم الحوار التى كنا قد اعتدناها ، كانت هناك أحيانا سحابات تحجب الشمس ولا تمطر ، ذهبت بقصيدة «ثلاثية العاشق» ، وهى ـ كما هو واضح من اسمها ـ تتكون من مقاطع ثلاثة ، وكان المقطع الثالث نثريا . لم يشأ الدكتور

أبداً أن ينشره دون إشارة إلى أنه مقطع نثرى ، وكان هذا الجزء يضم أسماء أحبها : أدونيس ، أنسى الحاج ، سعدى يوسف ، أحمد طه ، قال لى الدكتور القط : « من هؤلاء بالنسبة للقارىء ؟ إنهم فى حاجة إلى حاشية تعريف ، لو أنهم إليوت أو باوند لسمحت بذلك » . وفوجئت عند النشر باستبعاد الأسماء والعبارة التى تشملهم ، وكانت فى الجزء نفسه مفردة الجماع اعترض عليها بحجة الجماعات الدينية وما تمثله من طغيان قائلاً : « ثم إن المجلة ليست ديواناً ، افعل ما شئت فى ديوانك » . وعندما دافعت عن جماعى بأنه موجود فى باطن التراث الدينى أيضاً ، قال : « لا أستطيع » ، وتحول الجماع وأصبح العشق ، ولعل الدكتور أدرك تناقضه الخاص بين ذائقته التى اكتملت فى غير زماننا ، وبين ضرورة أن ترتبط المجلة بزمنها الذى هو زمننا ، ولعله حاول حل هذه الإشكالية باستحداث باب « تجارب » ، ومع ذلك لم يستطع هذا الباب أن يقبل قصيدة للشاعر فتحى عبد الله بعنوان « خديجة » ، والقصيدة تشتغل حول امرأة تعشق وتجامع ، امرأة تحيا ، خاف الدكتور من ملابسات الاسم وحجب القصيدة ، لابد أن هذا الرجل عانى منا ومعنا كثيراً ، فنحن لم نوقره بالقدر اللازم الذى يستحقه. زميل لنا من شعراء السبعينيات أعطاه قصيدة وطلب أن تكون خارج « تجارب » ، نشرها القط فى صدارة العدد ، وفى عدد تالٍ نشر رسالة تحمل اسماً لقارىء ما وتمتدح القصيدة ، بالرغم من أن هيئة التحرير كانت تهجس بأن الرسالة مرسلة من الشاعر نفسه ، بعدها فوجىء الدكتور بالشاعر إياه يهاجمه على صفحات الوفد باتهامات التخلف إياها والتى حيرت القط وجعلته يتساءل : « لماذا إذن أتى لينشر قصيدته ونحن على هذا الحال » ، ليبرالية القط كانت نافذة حتى العظام ، ولكن ذوقه ـ وهو ذوقه ـ صنع مساحة بيضاء واسعة بينه وبيننا .

٤ ـ

لابد أن تشتعل ذكريات الكاتب حول علاقاته بدور النشر ، بالمجلات ، بالإذاعة ، بالتليفزيون ، بكافة المؤسسات ، ليتأكد من أن تحايلات السلطة عليه مسخته ، حولته إلى منتج سلعة وفقاً لقوانين عرضه وطلب السلطة ، بما فيها سلعة الحداثة وما بعد الحداثة عندما تتخلى عن الإنسان وتنشغل بإبطال الدلالة ، وأن القدر الذى يستثمره من هذه السلعة يساوى القدر الذى يفقده من حريته . إن الكلام عن حرية الكتابة ينطوى على استشعار عارم بالأزمة ، وبذا يتوجّب الكلام عن علاقة الكتابة بالقمع ، ويصبح السؤال الملح طوال عقود قرننا سؤالاً حول إمكانية ربط الكتابة بالسلطة ، حول إمكانية تطبيع العلاقات بين الثقافة والسلطة ، سلطة الثقافة ـ عندنا ـ لا تتأتى إلا إذا أصبحت جزءاً من السلطة السياسية ، لن نبحث العلل التى عششت فى أشجار الحركة القومية البرجوازية ، ولكن ما يعنينا هو ذلك الخصام بين المثقفين وعموم البشر ، فبدلاً من أن تكون الكتابة وثيقة جمالية لزمانها ومكانها ، تصطاده وتجاوزه ، لا ترهبها سلطة اللغة فى الكتب القديمة لأن معها لغة البشر فى الدواوين والشوارع ، فى الحوانيت والمقاهى ، ولا ترهبها دعاوى التوحيد ، لأن معها كل ضمائر التنوع . تحولت الكتابة ـ باستثناءات محدودة فى ميدان الشعر ـ إلى فعل إرهابى ، يتنصّل من خضوعه للسلطة فيما هو يعمل وسيطا بينها وبين الكتلة العمياء. ولأن الأزمة ليست أزمة كتابة أو حرية كتابة ، بل أزمة مجتمع بأسره ، كان لابد للسلطة أن تتشبث ـ بحماقة أيضا ـ بكل ما يتيسر لها من آليات القمع ، وأن تروّض بعض الآليات الناعمة ، وضمن هذه الآليات تبرز آلة توجيه النشاط الثقافى لكى يكون أداة إعلامية . والنظر إلى مهرجاناتنا الأدبية يتيح لأبصارنا رؤية خط الثقافة ـ الإعلام الساخن ، ويتيح أيضاً الانتباه إلى أن الربط بين الثقافة والإعلام يؤدى إلى وقوع الثقافة فى فخ أجهزة الدولة الإيديولوجية بدلاً من انشغالها بالبحث عن كلماتها .

ولأن القمع قد يأتى أيضاً من أعماق الأرض ويكون مدمّراً ، فقد أتى فى صورة النفط ؛ أصبحت المؤسسات الثقافية الناشئة حول حقول النفط والفاعلة جداً ولمسافات بعيدة تقوم بدور النخاس الذى يشترى ثقافة العقم بأسعار غالية ، وأصبح المبدع عندنا يتوهم القدرة على تقسيم نفسه إلى دواليب متعددة للعمل ، أحد الدواليب يعمل فى الداخل وينتج روايات نضال وثورة تعج بأحلام الجياع ، وأحد الدواليب يعمل هناك فى كتابة قصص أطفال أو روايات علمية . . . إلخ إلخ .

والآن تتضافر ثقافة العقم وثقافة الإعلام وآليات القمع وسراب الحريات مع سقوط الكبار ، تتضافر جميعاً لتدهس كثيرين من شعراء الجيل الأخير المشتبكين مع مؤسسات الداخل أو الخارج ، فيستعيدون تقاليد الجيل المدشوت من شعراء الستينيات ، ويصبحون كأنهم ـ حسب قول محمود درويش « عابرون فى كلام عابر » ، والعوض على الله .

●





● آفاق نقدية

عن الحزن والحرية	●	مصطفى ناصف
محتوى الشكل	●	سيد البحراوى



الشعر ملاذاً للروح

على جعفر العلّاق

العراق

١ ـ

ساعترف ، أولاً ، أن صلتى بالشعر ، ومنذ البداية ، كانت مصدر عذاب دائم بالنسبة لى . كنت أنمو ، وثمة وهم جميل يرافقنى ، ويلون نظرتى إلى الشعر والشعراء . ورغم عبث الأيام ، وبطشها ، فإننى مازلت أميناً على ذلك الوهم الساطع الحميم : أعشقه وأتشهاه وأرفض التنازل عنه ، تحت أى ظرف كان .

ما زالت ذاكرتى ، حتى هذه اللحظة الموحشة ، مبتلة بذلك الصباح الشتوى الذى كان يغمر طفولتى وجدران المدرسة وأشجارها بالبرد واللذة والفضول . فى تلك اللحظة فقط عرفت أن للقصيدة قائلاً من لحم وحنين وقدمين تلامسان الأرض . لقد صادف أن أحد معلمى المدرسة كان شاعراً ، وصادف أن أحد الطلبة كان يقرأ قصيدة له .

كانت تلك القصيدة تتناثر فى ذلك الهواء الصباحى الطازج ، تبتل بأنفاس الطلبة ، وتلذع قلبى بطريقة لذيذة غامضة . قبل تلك اللحظة لم أكن أدرك ، أنا القادم إلى المدينة من قرية مرشوشة بالماء والأسى والخرافة ، أن الشاعر يمكن أن يكون إنساناً كباقى البشر : يمشى ويأكل ويتأوه . كنت أظن أن الشعر لغة فوق إنسانية ؛ تهبط من غيب ما ، وتصوغها جوقة من المجانين ، أو الملائكة ، ربما .

هكذا كانت نظرتى إلى القصيدة : كلام يهطل ، غامضاً ، من سماء مبتلة بالفضة أو امرأة تنبثق من جرح فى الريح. وهكذا كانت نظرتى إلى الشاعر: إنسان أثيرى يصعب الإمساك به ، عصى على أن يكون عادياً . هل كان الأمر كذلك حقاً ؟ كان الشاعر ، بالنسبة لى ، إنساناً كرسته الطبيعة لمهمة خارقة : أن ينطق الكون بالحلم ويملأ اليناس بالرأفة .

وكان ثمة سؤال يشتعل رنينه الرمادى فى العظم والروح : هل يمكن أن تتجاور ، فى الشاعر نفسه ، الحلم والوشاية ؟ اللغة البهية والنوايا السوداء ؟ الأسى العظيم والدجل ؟ كرامة الروح والابتذال ؟

كانت هذه النظرة ، ولا تزال ، نسيج ذلك الوهم الذى يرافقنى ورغم القطعان المتشابهة من كتبة الشعر ، فإننى أرى أن الشاعر أعصى خلق الله على النفاق والمساومة . هل كنت أؤمن ، فى وقت مبكر ، أن الشاعر هو من ينطبق عليه وصف جوته لشيلر : شاعر حتى فى طريقة تقليم أظافره ؟ ربما .

٢ ـ

إن إيمانى لا نهاية له بأن الشعر قوة خفية آسرة ، تدفعنى إلى الاكتمال الصعب ، وأن القصيدة هى ذلك الملاذ الذى أشيده ، دائماً ، من بقاياى النائحة لأحتمى به ، ثانية ، من القبح والحصار والتشتت . وكم كنت مديناً لهذا الإيمان الكاسح ؛ فقد كان يدرأ عنى الكثير من الأذى الذى حاول أن يحاصر قصائدى ، ويقمع نيرانها الجريحة . لم أكن أحفل أبداً ، رغم تاريخ من الفقر الكريم والوحشة الهائلة ، بولائم الجن وتمتمات السحرة . لم أحفل بالغنى الرخيص والشعراء الذين كانوا ينحتون قصائدهم حسب الحجوم والأيام والمناسبات .

ثمة غيوم مغردة فى الروح كانت تحجب عنى ضجيجهم اللامع وغرورهم المغشوش . وحين كانت مباهجهم العابرة تزداد ارتفاعاً كانت نشوتى لا حدود لها وأنا أفرغ من قصيدة جديدة أو مقالة ممتلئة : صياد مفتون برائحة الطرائد الحرة ، وهمهمة الموج . كنت أحس ، بعد كل مكسب أرضى لهم ، أنهم يزدادون إيغالاً فى التراب ، بينما ترتفع بى قصائدى ، هكذا أحس ، خفيفاً مشعاً ، أتكاثر فى الريح مأخوذاً بخسائرى ومفتوناً بأساى العظيم .

٣ ـ

فى فترة الستينيات كان ثمة جيل جديد ، فى كتابة القصيدة الحديثة ، قد بدأ نهوضه الممض . جيل فى النقد والرواية أيضاً . لم يولد هذا الجيل من رماد قديم ، بل نهض من رماد لا يزال حاراً ، رماد خلفته وراءها خيبات عديدة وانكسارات متكررة : فى السياسة والفكر والحياة .

لقد تناهبت هذا الجيل إيديولوجيات متباينة ، ينهش بعضها بعضاً ، وتحاول كل منها أن تأخذ حصتها من شعرائه وكتابه ، وأن توزعهم على قبائل إيديولوجية . ومع أن بعض هؤلاء الشعراء كان موهوباً إلى حد واضح ، إلا أن البعض الآخر كان لا يتمتع بالموهبة ذاتها ، وهكذا وجد ذوو المواهب الخافتة ، فى تلك الإيديولوجيات والنقد المكرس لخدمتها ، أجنحة يمكن أن تحلق بهم فى فضاءات وهمية وسماوات لا وجود حقيقياً لها .

وحين أخذت تلك الإيديولوجيات المتضاربة تشعل نار القرابين لشعرائها ، محيطة أسماءهم وقصائدهم بالتمائم والرقى الفكرية المعلومة ، كنت من الشعراء الذين لم يلتفت النقد الإيديولوجى أو النفعى إلى أنينهم

الصافي . كان الضجيج يعلو ، وثمة غبار يتكاثف ليحجب أجزاء هامة من المشهد الشعري آنذاك . ثمة أصوات شعرية صافية كانت ترش ، غالباً ، بالنسيان والنميمة . أسماء كانت تسعى بشغف عميق لتأسيس منحىً جمالي داخلي يعتمد الرؤيا بديلاً عن الموضوع ، والبوح عوضاً عن المباشرة . وهكذا كانت الإيديولوجيات ، في الوطن العربي ، تمارس نوعاً من الردع الجمالي والفكري ، وتضع أمام القصيدة الحديثة جدولاً من الوظائف والمهمات الإيديولوجية .

ليست الحداثة الشعرية ، بالنسبة للإيديولوجيا ، تجسيداً فنياً راقياً لموقف المبدع من الكون والحياة . ولم يكن الشعر ، بالنسبة لها ، طريقة خاصة في القول أو انحرافاً بارعاً عما هو شائع وعام في طرق التعبير عن الأشياء والبشر والمواقف . كانت ترى أن فهم الشعر ، على هذا النحو ، إفساد للغة وتحويل لها عن دورها النفعي في خدمة المشاحنات الإيديولوجية وحماسها المجلجل . وهو إفساد ، بالنتيجة ، للمتلقي نفسه ، هذا المتلقي الذي يراد له أن يجد في النص الشعري الحديث ما كان يجده ، على مر العصور ، من تمجيد للأفكار المهيمنة .

كنا نكتب الشعر على ضوء مغاير لهذه الوصفات : قصائد تشاكس الشائع ومخيلة شديدة الطراوة . كانت دواويننا الأولى تجسيداً لما كنا نصبو إليه من أفق نحاول أن يكون مختلفاً .

كان ديواني الأول (لا شيء يحدث . . لا أحد يجيء) الصادر في ١٩٧٣ ، محاولة للتعبير عن افتتان باللغة لا حدود له ، ومحاولة للعودة بها إلى بكارتها ، لتكون ، كما وصفها فوزي كريم ، أكثر براءة وأشد بدائية . وكان ذلك الديوان ، أيضاً ، جنوحاً إلى التعبير بالصور بهاجس سوريالي ملّح . لقد حاولت أن أسعى ، منذ البداية ، إلى قصيدة مائية ، كثيفة ، ملمومة ، وإلى لغة خاصة لا تتسع للهذر والتفاصيل والغناء الحماسي ، ولا تنحني تحت موضوعها بل تغدو ، هي ذاتها ، موضوعاً أو حالة أو مناخاً .

هكذا كانت محاولاتنا ، بينما كان النقد في معظمه يندفع بحمى الإيديولوجيات المتضادة ، محاولاً الإعلاء من « وظيفة » القصيدة أو « دلالتها » أو « معناها » . دون اعتبار ، في الغالب ، للجهد الجمالي والتركيبي الذي يرتفع بها إلى مستوى النص الشعري المحكم .

كان على الشعر ، أو أدب الحداثة عموماً ، أن يكون وظيفياً نفعياً طيعاً . وكان عليه ، أيضاً ، أن لا يعول على أية قيمة ذاتية . بل يستمد تأثيره من أشياء تقع خارج النص : التبشير الإيديولوجي والتحريض الاجتماعي . وحين لا تعبر حركة الحداثة تعبيراً مباشراً عن الانسجام والتجانس والمطابقة فإنها ، بمنظور الإيديولوجيات السائدة ، تخريب لذائقة الجماهير واستهانة بمستقبلها . وهي ، أيضاً ، انحراف بالشعر عن وظيفته الموروثة : أن يعظ ، ويتغنى ، ويقنع ، ويمجد .

لا قيمة ، إذن ، للنص الشعري في ذاته . بل في ما ينعكس فيه أو عليه : القصيدة مرآة لا جمال لمائها الفضي الماكر إلا بقدر ما تعكس من أشياء أو أفكار أو مواقف . ووسط مطاحن الإيديولوجيات وضجيجها العالي كادت تضيع أصوات شعرية متوهجة . لم يجد النقد الإيديولوجي لديها تحقيقاً لمطالبه فالشعر الذي تكتبه شجي ، قلق ، متسائل . لذلك انصرف هذا النقد إلى العناية بشعر من نمط آخر ، هو في معظمه يطفح باليقين والبهجة المهرجانية والفراديس الموهومة .

وبدوافع مختلفة ، كان النقد التقليدى يضيق من حرية القصيدة ويمعن فى مطاردتها . لقد كان نقداً مشلولاً لا يستطيع الارتفاع إلى فضاء القصيدة أو الإمساك بمواطن الرهافة والجمال فيها . وهكذا غطى الإنشاد على القراءة والضجة على التأمل ، والهتاف على الأنين .

٤ —

جيلاً من الشعراء كنا ، نسعى إلى أفق هادىء مجرح . نحنو على أنفسنا ، ونغترف من تصدعاتها الباهرة مادة لقصائد لا تتسع للفرح الزائف أو المخاتلة . وننتزع من أجسادنا المهمومة ومن قلقنا الإنسانى الضاج لغة لا تخون ولا ترائى .

ولدنا ، هكذا ، فى عراء باذخ ، لا سند لنا ، إلا مجدنا الوحيد : حزننا وقصائدنا الوارفة . عراة إلا من الأسى والطفولة ، دونما منصب ، أو ثروة ، أو قبيلة باطشة .

لذلك كله لم يكن لنيراننا الصافية أن تستدرج إليها قوافل النقاد المحترفين وكتبة المدائح النقدية ؛ فهى نيران لا تخلف وراءها إلا الحبر وأنين الينابيع . للنقاد ، إذن ، أن يتجهوا وجهة أخرى ، لا تقودهم إلى الإيديولوجيا فقط ، بل إلى ذلك الكمين اللامع أيضاً : الامتيازات والمداهنة والكذب المربح ؛ إن مقالة أو كتاباً ، فى المديح النقدى ، قد يفضى إلى موقع مرموق ، أو وجاهة مفاجئة .

ولم تكن نار الشعر هى التى تشغل هذا النمط من النقاد . إن ما يجذبهم ضوء الشاعر نفسه . وفى الغالب لم يكن ذلك الضوء نابعاً من داخل نصوصه الشعرية ، بل يندلع ، فى أكثر الأحيان ، من خارج النص : من مكتب ، أو مسؤولية ، أو نفوذ .

وربما استطاع بعض هؤلاء الشعراء ، وبفعل نفوذ من نوع ما ، أن يؤثروا فى تشكيل معايير القيم الأدبية وسلم المستويات : حيث يوزع الصمت أو النسيان على شعراء بعينهم ، ويعاد بناء ذاكرة أخرى للنقد لا تحتضن إلا أسماء معينة ، ولا تتسع إلا لقبائل من نمط خاص .

وشيئاً فشيئاً ، تغتصب الذاكرة النقدية العربية ، ويجتاحها نسيان منتفع أو لئيم ، ويضيق فضاء القصيدة وتؤسس ملامح ظالمة للحياة الثقافية والشعرية .

قد يبدو المشهد الشعرى ، العربى ، لامعاً وصخاباً ، لكنه لا يتمتع ، فى الغالب ، إلا بعافية مصطنعة حيث يَدبّ الدجل والغبار والنميمة الثقافية . وعندما تفرغ الحياة الإبداعية من فتوتها الجياشة ، ويختار بعض المبدعين ، اضطراراً ، نصيبهم الشاق من الصمت أو الموت أو النسيان. يسارع كتبة المدائح النقدية ليجعلوا من تلك الحالة الطارئة واقعاً موضوعياً ، ومن غياب الحرية ، فى وطننا العربى ، قانوناً يحكم الحياة ، والشعر ، والأخلاق . وهكذا ينبثق من هذا الخلل أفق كالح يصبح فيه الشعر وجاهة أو مظلة أو امتيازاً . وتنطفىء حرائق اللغة وتوقها المعذب إلى الحلم والحرية والمغامرة . ثم يتحول الكثير من الشعراء إلى قطعان مهمومة يحكمها الذعر والنفاق والتماثل ، وتنكسر ، فى نفوس المبدعين ، طفولتهم ، وفوضاهم الراقية .

ـ ٥

يظل من الممكن القول أن شعرنا الحديث لم ينجز تماماً حداثته الخاصة ؛ فهو بعبارة أدق ربما ، شعر يتوهم الحداثة التى لم تكن ، فى حقيقتها ، إلا حداثة منقوصة إلى حد كبير ، أعنى حداثة لم نلمس منها ، غالباً ، إلا رغوتها المؤقتة ، غافلين عما يشتعل تحت هذه الرغوة من عصف ، أو حنين عميق .

وما كان لشعرنا العربى أن يكون حديثاً حداثة ناضجة . لأنه كان يسعى صوب أفق يكاد يكون منطفئاً ؛ فقد حالت بينه وبين ذلك الأفق جملة من الأعراف والروادع الذوقية والتراثية والفكرية . وقد اكتسبت تلك الروادع ، بسبب القدم وطول المعاشرة ، هيمنة كبرى على مجسات الذوق واتجاهات الوجدان العام لقرون طويلة . وكرست ، إضافة إلى ذلك ، عدداً من الثوابت الجمالية والتعبيرية التى بات من الصعب إلغاؤها أو الاستخفاف بسطوتها الخفية على القصيدة كتابة وتلقياً .

لم نكن ، إذن ، نتحرك صوب حداثتنا الشعرية ، فى الستينيات ، فى فضاء طرى مفتوح . لم نكن ، بعبارة أخرى ، أحراراً تماماً . كان علينا أن نواجه التراث أولاً : نحاوره أو نقاتله أو نسترضيه . والتراث ، هنا ، ليس الموروث من شحنة القول أو مضامينه فقط ، بل هو جماليات ذلك القول أيضاً : عناصره البنائية والأسلوبية ، إيقاعاته ، ونظام التقفية المهيمن فيه .

كان من السهل ، كما أظن ، معاداة التراث أو استرضاؤه ، وهما الطريقتان اللتان سلكتهما ، باتجاهين متناقضين ، قصيدة النثر والقصيدة التقليدية . أما نحن ، فقد دعونا تراثنا لنتحاور معه : نستدرجه إلى نصوصنا الشعرية ، لا باعتباره حلية أو بريقاً ، بل ليكون جزءاً من كل تعبيرى وبنائى جديد ، ليتخلى عن شمائله السابقة بعد أن يتقن ضغوط هذا العصر ومطالبه . وليقول ، بعد ذلك ، ما لم يتعود على قوله .

كان علينا ، إذن ، أن نعثر فى ذلك الحصار القديم على غيمة حرة ، أو فسحة للطراد الأخاذ . ولكن . كيف يتحول ذلك القيد المدلهم إلى فضاء أو نجمة أو غدير ؟

وكما حدث مع الجيل الذى سبقنا ، لم يكن انفلاتنا من سطوة التراث سهلاً ، كما أن حوارنا معه لم يكن عقيماً . لقد كان السياب، رغم كشافته الوجدانية المنهمرة ، مأخوذاً بالوزن والقافية ، ومتشبثاً بهما تشبثه بحياته . كما أن أدونيس، ورغم جسارته الشعرية ،ظل ، فى قصائده الموزونة ، لصيقاً بنظام تقفوى شديد الإحكام . وحتى البياتى ، شاعر النبرة اليومية فى مراحله الأولى ، كان إيقاعه بارزاً ، وكانت قوافيه ، حتى فى قصائده المدورة ، حاضرة باستمرار .

لقد كان التراث ذا تأثير لا يمكن إغفاله فى تشكيل القصيدة الحديثة التى كتبها جيلنا والأجيال التى سبقتنا والتى تلتنا أيضاً . إن التراث قوة كامنة فى أقصى طبقة فى النسيج الشعرى للقصيدة : فى ثناياها الخفية ، وفى ذلك الشجن التهجدى اللاذع .

إن شعرنا الحديث ، وبسبب من هذه الصلة بالتراث ، وثوابته الجمالية والوجدانية ، ظل ، وسيظل كما أرى ، شعراً يفصح دائماً عن مكنون غنائى وانثيال وجدانى لا ينتهيان .

٦ ـ

كان التراث ، إذن ، هو الهواء الذى يتوجب علينا الامتزاج به ، لا لنحل فيه ، بل لنخترقه ونخرج منه أشد تمثلاً لماضينا وأكثر اشتباكاً برماد هذا العصر وانكساراته . كان علينا ، بكلمات أخرى ، أن نتجاوز قوة القيد فيه ، لنحوّلها ونتحول بها إلى فضاء ممكن وحرية محتملة .

والتراث لم يكن الشرط الوحيد الذى يسيج حريتنا ويثلم من أطرافها . بل كانت ، هناك ، عناصر إضافية ساهمت فى تحجيم حداثتنا الشعرية والأدبية والحد من توترها وثرائها .

كان شعراؤ نا ، فى تفتح الحداثة العربية ، يجاهدون من أجل حداثة شعرية حقة . كانوا يحفرون بأظافرهم الباكية طريقاً صوب حداثة شاملة : حداثة الحياة وحداثة التعبير عنها . وكان المأزق الكبير أن الحياة لم تكن تتقدم فى اتجاه شرطها الإنسانى وحداثتها كما ينبغى ، بينما تتعرض طرق التعبير إلى محاولات عميقة لتحديثها وبث الحياة فيها .

الحياة توغل فى طريقها ، عنيفة متجهمة ، وكنا نلاحقها بشباكنا الصغيرة دون أن نظفر منها إلا بالقليل ، سمكة شديدة الشراسة تسقط من شباك اللغة وأساليب الأداء دون أن يتبقى منها ، غالباً ، إلا الذكرى ورائحة البحر . كان الوصول إلى نار الحياة محرماً فى أحيان كثيرة . ولم يكن أمام الشعر إلا أن يلهو عند الضواحى المهملة .

وبسبب من سطوة الأعراف الأدبية والسياسية والإيديولوجية ، كان هناك ما يقود الشاعر إلى خارج الحياة ، لا ليمارس جنونه الخلاق بل ليكتفى بذاكرته وعزلته . ضغوط عدة أرادت للشعر أن يبقى بعيداً عن الحياة وأسرارها الوعرة المقلقة ، وأن يظل الشاعر العربى خارج السور منشغلاً بلغته : يعيد تشذيبها وصقلها باستمرار لتتحول ، بين يديه ، إلى أوعية رنانة لامعة .

٧ ـ

لم تستطع القصيدة الحديثة ، بسبب تجوالها الدائم فى الضواحى الآمنة ، العثور على مواقع الكنوز المحرمة . فقد كانت الروادع الاجتماعية والدينية والإيديولوجية تتضافر ، تضافراً مريعاً ، لتسد فضاء الحياة ، فى معظم الأحيان ، أمام الشاعر ، لتقمع ، فيه ، روح المغامرة وتفرغ نصوصه الحديثة من روافدها الهادرة التى تشدها إلى الحياة وجوهرها الجميل المحير .

هل كان مسموحاً ، على سبيل المثال ، أن يقترب النص الشعرى من الجسد وأسراره المربكة ؟ لقد ظلت المرأة فى معظم شعرنا الحديث وهماً أو عقدة أو ذكرى . نتحدث عن الحب ، فى أحيان كثيرة ، بلغة الذاكرة لا جنون الخبرة ، فتجىء القصيدة ، صوراً ولغة وصياغات ، ملساء ، لها ملمس الصفيح المهمل ورنينه

المزكوم . إن قصائد الحب العربية ، فى الغالب ، تخلو من دم القلب وارتباكه ومراثيه . التجريد لا الجسد ، والذكرى لا النشوة المؤلمة . وكأننا مطاردون برقباء سافرين أو مضمرين ، فى الروح والجسد ، يمنعون انثيالنا الصادق ويعيقون جنوننا الحار .

ولم يكن ، دائماً ، فى استطاعة الشاعر الحديث أن يلامس جمرة السياسة ، مكرها وكمائنها ، بحرية وعمق وبذلك افتقد شعرنا الحديث ، وأدبنا عامة ، ما فى آداب العالم من كشف وفضائحية واستشهاد .

لقد تراكم فى لا وعى القصيدة ، وهيمن على ذاكرة الكتابة ، ميراث لا حدود له من الذعر والحيطة ، حتى صار لكل شاعر عربى صديقه اللدود ؛ أعنى رقيبه الخاص : ينبثق من خبرته الجارحة وينهض من ذاكرته المذعورة .

إن الشاعر العربى ، محاطاً بتاريخ من الردع لا ينسى ، لم يعد يستطيع الكتابة بطمأنينة ، أو الغوص إلى ذاته ليغترف من أنينها الوحشى ما يجعله جزءاً من تجربة لغوية تشكيلية خاصة . كان هناك ، دائماً ، رقيب ما ، فى الواقع أو الذاكرة ، يكمن له فى مكان ما ليثير الرعب بين كلماته : يفتش بين أدغال اللغة عن رمز يثير الريبة ، أو صورة تخدش « أبهة » المحرمات .

أحياناً يكون لكل شاعر ، فى هذه المتاهة العربية ، مخبروه الموكلون به ، ينسجهم من وهم أقسى من الواقع ، أو من واقع أشد غرابة من الخرافة . مخبرون من ورق أو عضلات ، لا فرق ، ينطلقون وراء قصائد الشعراء وأخيلتهم : يشمون رائحة اللغة ، ويدعكون أزهارها الحزينة ، بحثاً عن فكرة متخفية أو طريدة غامضة .

كما أن سلطة الفكر الدينى ، فى جنوحها المتطرف ، كانت تقطع الطريق ، أحياناً ، على تجربتنا الحديثة ، فى الفكر أو الأدب ، فتحرمها من ذلك القلق الفلسفى المشتعل ، الذى يضع كل شىء موضع الجدل والمساءلة والحوار المؤلم العميق . لقد صار معظم شعرنا العربى مثقلاً بيقين نهائى ونبرة مغلقة . ثمة صوت ينطلق ، أملس شاحباً فى اتجاه واحد . لا خضرة مجنونة ولا قلق وجودياً ممضاً . لغة لا تتسع للأسئلة ، أو الشك ، أو اليأس الكبير .

٨ —

ورغم تلك الروادع استطاع بعض شعرائنا أن يمتلكوا نبرتهم الحارة ولغتهم الصادمة إلى حد كبير ، غير أن ذلك لا يغير من الحقيقة الراهنة . إن شعرنا الحديث ، فى معظمه يندفع أو يدفع به بعيداً عن نار التجربة الحقة ، بعيداً عن بئر الحياة الفوارة بالجنس والحلم والقلق .

وهكذا وجدنا أنفسنا أمام شعر يمرّ ، غالباً ، بمحاذاة الحياة محروماً من غموض الجسد وجنونه ، ومن عصف القلق الممض ، وما فى السياسة من بطش ومداهنة . وبذلك كانت حداثتنا الشعرية والأدبية حداثة مبتورة ، فى مجملها ، تندفع أو يدفع بها إلى خارج الحياة وتصدعاتها الحقة ، وما يتصل بها من ازدهار روحى وجسدى وميتافيزيقى .



العقل المقاوم

فخرى لبيب

مصر

إن قضية حرية العقل كانت منذ الأزل القديم وسوف تظل حتى أبد الآبدين هى المحور الرئيسى الذى يرتكز عليه تقدم البشرية حضاريا .

إن حرية العقل تعنى إعماله فى مختلف المجالات الفكرية والسياسية والاقتصادية والثقافية والعلمية ، دون قيود ، إلا ما يمليه ضمير الإنسان الواعى حقا بمصالح شعبه ، ليس بوصفه وحدة منفردة ، ولكن بوصفه وحدة من كلٍ هى العقل الوطنى العام ، فى تفاعل موضوعى بناء ، وإن كان هذا الشكل الكلى لا ينفى التميز الفردى ، وخصوصية كلٍ فى ذاته .

وحرية العقل ، كما أعتقد ، تتجسد فى حرية الإرادة . إذ ما جدوى أن يكون العقل حراً داخل سجن من صنعه . إن العقل لا يكون حرا ما لم يجسد هذه الحرية فى فعل إرادى ، فعل يقوم على حرية الاختيار تعبيرا وانتماءً .

إلا أن حرية العقل وحرية الفعل بالتبعية ، لا يمكن أن تتحقق بطريقة مشروعة ما لم تكن الحرية جوا يشيع فى نسيج المجتمع ، وليست مجرد كلمات ديكورية تزركش حوافه ، مجرد شعارات تطفو على السطح تعطى مظهرا براقا فى حين تمور الأعماق بغير ذلك تماما .

حرية العقل والوصاية :

إن حرية العقل لا يجب أبدا أن تكون حكرا لمجموعة بذاتها ، مجموعة تعطى لنفسها حق الوصاية على الآخرين باسم الإيديولوجيا أو الدين أو كلمات رنانة ، طنانة ، مثل المصالح العليا للوطن ، فى حين أن المعنى فعلا هو المصالح العليا الذاتية . إن أمثال هؤلاء الأوصياء هم أنفسهم أسرى قيود فكرية أو عقائدية أو مصلحية

ضيقة ، تمسك بعقولهم كما يمسك الحذاء الصينى بالقدم فيوقف نموه . فالتطور والتجديد والنماء لا يتأتى لطرف واحد أصم الأذنين ، لا يسمع غير نفسه ، ولا يفعل غير اجترار ما فى داخله . إذ إن احتكاك العقول الحرة المتنوعة هو وحده القادر على إشعال شرارة الجديد ، أما فكر القوالب المسبقة فلا يقود إلا إلى التشوه والعقم مثل الانغلاق على زواج الأقارب من ذات الأصول . إن هؤلاء يعيشون فى وهم خلقوه ثم صدقوه بأنهم رسل العناية الإلهية أو حراس الفكر والعقيدة . وهم بذلك قد حَجَروا على عقولهم قبل أن يحجروا على عقول الآخرين ، والحجر على العقل تحجير له .

وتصيب أمثال هؤلاء الأوصياء الدهشة إن استخدم الآخرون عقولهم . إنهم يرون فيهم شواذ ومرضى يتوجب عزلهم فى مكان أمين أو بترهم إن اقتضى الأمر . هم لا يرون فى الاجتهاد أو الاختلاف إلا موقفا عدائيا منهم . إنهم لا يقبلون بأقل من « الالتزام بالمركز » أو « تمام ياأفندم » أو « السمع والطاعة » . ولن يتأتى لهم تحقيق ذلك إلا بالقهر وإشاعة الخوف ، حتى وإن أعلنوا أنهم يقارعون الحجة بالحجة والرأى بالرأى . إذ إن منهج المقارعة بالحجة والرأى يعنى الحوار ، يعنى إعمال العقل ، فإن كانت العقول قد تحجرت ، فكيف لها أن تبعث حية ! وهنا تتحول المقارعة ، لا إلى تفنيد حجج المخالفين ، ولكن إلى إرهاب فكرى ، وذلك بوضع المخالف ورؤيته فى قالب موصوم اجتماعيا : الارتداد ، المراجعة ، الخيانة ، العمالة ، الكفر والإلحاد ، الزندقة والمروق والقائمة طويلة . إن ذلك ليس بالحوار العقلانى الذى يسعى إلى التفهم والتفاعل . إنه على نقيض ذلك ، يدع الخلاف جانبا ، مطلقا قنابل دخان ، مهيئا الرأى العام ، للمقارعة الحقيقية ، مقارعة الرأى بالشومة والسوط وأنياب الكلاب والزنازين والمنافى .

ترويض العقل :

إن هؤلاء الذين أعطوا لأنفسهم حق الوصاية على العقل البشرى ، يتخذون ممن تجاسروا واستخدموا عقولهم كبشا ينهالون عليه بمقارعهم حتى يكون « عبرة وعظة » لكل من تسول له نفسه أن يفعل مثل « تلك الفِعلة » . إنهم يبعثون من خلال هؤلاء ، وما يوقع بهم ، برسالة إلى مجمل العقول الأخرى ، أن تلتزم « جادة الصواب » . فالعاقل « حقا » هو من نظر إلى أسفل يتحسس موقع خطاه حتى لا يقع فى المحظور ، وألا يرفع رأسه فيقع فى حفرة . والحفر كثيرة : تخشيبة ، سجن ، ليمان ، معتقل ، منفى . إن « العاقل » هو من سلم مقوده لكفيل يضمن له السلامة ، لقائد يحدد له الخطأ والصواب ، وليس عليه أن يجهد عقله فى شىء . فهنالك من يفكر نيابة عنه . العاقل هو من سلم عقله ، وقد وضع دائما نصب عينيه شعار « السلامة » ، « انج سعد فقد هلك سعيد » .

هكذا تبدأ عملية ترويض العقل البشرى . أن يقبل كل مواطن بمخبر يقبع فى جمجمته « حارسا أميناً على خطاه » . لقد طُوع العقل بتغييبه ، وغدا المواطن « صالحا » ، يسير إلى جوار الحائط :

وتتنوع ردود الفعل أمام مثل ذاك النهج . هنالك من لا تصمد قدراته أمام سيل إعلامى جارف ، يجتاح كل ما فى طريقه « ليوحد » الأفكار ، ويصبغ كل العقول بصبغته ، ولا يترك مجالا أو فرصة لمقدرة أخرى أن تفعل فعلها . فيكون غسيل المخ وإعادة صياغته ليقبل بالتسليم ، لا بالامتناع ، بصحة ما يملى عليه . ويتحول مثل هذا العقل إلى جزء من آلة الحرث والبذار ، التى لا تلقى إلى الأرض إلا بنوع واحد من البذور .

وهنالك من يتمسك بعقله ، إلا أنه لا يستطيع أن يبارى أو يجارى ، ولا يكون أمامه من مخرج إلا الهرب بعقله هجرة إلى الخارج مغتربا فى غير وطنه ، أو إلى الداخل مغتربا فى قلب وطنه ، لا علاقة له بما يجرى حوله . إنه يحتفظ بعقله لذاته ، مجمدا لحين تغير الظروف والأحوال .

وهنالك من يجارى علنا ويرفض سرا ، فيما بين الخلصاء . ويصبح على العقل الذى يوجه مثل هذا السلوك أن يعمل فى اتجاهين متضادين متناقضين . وأن يمارس دوره فى كل حالة بصدق مقنع ، وإلا فلا جدوى أو عائد من هذا الشكل من المداراة . إلا أن هذه الممارسة تتحول مع الزمن إلى سلوك مكتسب ، هو فى الواقع صورة من صور ازدواج الشخصية ـ إنها مؤيدة ومعارضة ، إنها مع وضد الشىء ذاته ، فى الوقت ذاته ، وتكون محصلتها الفعلية صفرا .

وهنالك عقول لا تستطيع المجاراة أو المداراة أو المواثمة بالازدواجية ، أو هجرة أصحابها . وهى ترفض فى الوقت ذاته القبول بما يجرى حولها ، كما أنها أعجز من أن تعلن عن هذا الرفض وهى فى حالة واعية . هنا يتخلى العقل الواعى ليفسح المكان . إنه يحتمى بالجنون ليعلن عما يراه فى حالة من اللاوعى ، أى فى حالة من عدم المساءلة بالمقرعة .

إن كل هذه الصور ، وغيرها ، لقهر العقل إنما هى مدمرة للإنسان . ومجتمع يحكمه أمثال هؤلاء الأوصياء إنما مآله إلى الدمار من الداخل بفعل السلبية وفقدان الاتجاه وفقدان الانتماء والاغتراب . إنه يغدو مجتمعا هشا لا يحتمل ، مهما كان زعيق قادته ، مجرد ضغطة من خارجه حتى يتهاوى وكأنه لم يكن . لقد هزمه قادته قبل أن يهزمه أعداؤه .

العقل المقاوم :

إلا أن المجتمعات ، بوصفها حقيقة تاريخية ، لم تمت أبدا . كان هنالك على الدوام من يرفع راية العقل المقاوم . هنالك من يُعمل عقله ويجهر بهذا الإعمال ويتحمل إراديا تبعة ما يقول أو يفعل .

ويشكل هذا العقل ، باعتباره نموذجا يمكن أن يحتذى ، خطرا على الأوصياء يلزم إخماده أو إبادته . ولما كان العقل شيئا لا يمكن الإمساك به ، هنا تتجه أدوات المقارعة إلى صاحبه ، وما يتجسد فيه من كتب وأوراق تحتوى الفكر أو المعرفة . ومن هنا ارتبط العداء للعقل بعداء شديد للورقة والقلم .

إن كل ما سبق ليس بالأمر المطروح للاحتمال ، بمعنى أنه لو حدث كذا فسيكون رد الفعل هكذا . إن الحقيقة المرة ، هى أن كل ذلك قد حدث بالفعل . حدث خارج بلادنا ، وحدث داخل بلادنا . ولما كان ما يهمنا مباشرة هو تجربتنا الخاصة ، كذلك إعمالا للقول الحكيم ، «أخرج القذى التى فى عينك قبل أن تخرج القذى التى فى عين أخيك» ، فإننا سنتناول لمحات من تجربتنا ، حتى نقوّم ما بنا ونعالج عللنا بأنفسنا .

إحدى البدايات :

ولنرجع إلى واحدة من البدايات فى ذلك المسلسل الطويل . البداية نهاية عام ١٩٥٨ ، وإعلان يقول منذرا محذرا : فليضع كل على فمه قفلا من حديد ، وإلا ..... والحقيقة أن هذه الجملة القصيرة ، تلخص بصورة بليغة فلسفة كاملة ، هى تلك التى تناولناها ولن نعيد تكرارها .

ولما كانت الدولة لا تمتلك هذا القدر من الأقفال ـ أى قفل لكل مواطن ـ فقد كان لزاما على كل مواطن أن يوفر قفله بنفسه . و « إلا » . . وإلا . . تلك ، كانت بوابة الجحيم الذى تمتلك الدولة بالفعل مفاتيحه وأقفاله .

بداية البداية :

طرقات متعجلة تدوى فى الجمجمة تعلن أن زمانا قد ولى وزمانا قد بدأ .

تفتح الباب بيدك لتوضع فيها الأصفاد . لم تعد الدار دارك . كل ما فيها غدا مستباحا . ليس هنالك من حرمة لأى شىء . أنت عدو فى وطنك . أخيرا وقعت فى الأسر . كل شىء يقلب رأسا على عقب ، والحشيات تمزق . كل ذلك بحثا عن ورقة . بحثا عن الفكر والمعرفة . لقد غدا إعمال العقل تهمة . إلا أن أحدا لا يطلعك على تهمتك . انتهى مالك من حقوق المواطنة ، إن كانت هنالك ثمة حقوق . أنت الآن لا تملك من أمرك شيئا . لقد تحولت من فاعل إلى مفعول به . عليك أن تعى ذلك ومنذ الآن .

استطراد مع الزمن :

دفع ضابط شاب يرتدى بزة سوداء رسمية ، عام ١٩٨٩ ، عندما قبض علىّ للمرة الخامسة بأرفف الكتب فوق الأرض . قلت له ، ماذا تفعل ؟ إن هذه الكتب تحتوى فكرا ومعرفة . إنها عصارة عقول بشرية . لماذا تلقى بها هكذا ، حتى دون أن تقرأ عناوينها ؟ نظر إلىّ فى دهشة . يبدو أننى مازلت أعتقد أن هذا البيت بيتى ! خطا بحذائه فوق الكتب . وقف منتصبا . نظر إلىّ منتصرا . لا أدرى لماذا انتابنى الضحك . شر البلية ما يضحك . لقد غدا العقل تحت وطء الحذاء . ماذا سيكون عليه هذا الضابط الشاب عندما يغدو ضابطا كهلا ؟ .

وتحملك « الأيدى الأمينة » إلى « مكان أمين » ، إلى المجهول .

بوابة المجهول :

سجن بذاته هو سجن القلعة .

ومنذ اللحظة الأولى لا يتوقف العقل المقاوم عن العمل . جدران زنازين القلعة تحولت إلى سجل حافل بالرسوم : صور الأغلال والسياط وآهات العذاب وقطرات الدم ورسائل إلى الأهل والأصدقاء وخط السير منذ طرقات الفجر حتى مغادرة المكان والأسماء والعناوين والشعارات والأشعار وكلمات الوداع : وداعا أمى ، وداعا زوجتى ، وداعا ابنتى .

نبش الضمير :

ويتم السحب من القلعة إلى التحقيق .

المحقق : هل لك آراء سياسية ؟

: نعم .

المحقق : ما هى ؟

: هذا أمر لا يخصك .

المحقق : كيف ؟!

: أولا لا يحق لك بحكم الدستور ، أى دستور ، أن تسألنى عن رأيى ، فهذا أمر يخصنى وحدى . ولا تستطيع قوة على الأرض أن تدينني لأن لى رأيا . ثانيا : هذاالمكان ،وسيادتك أيضا ، لستما من وسائل التعرف على آراء المواطنين ، وإلا فإننا أمام حدث جديد غير مسبوق من ديمقراطية الدولة واهتمامها بآراء رعاياها ، فتأمر بالقبض عليهم للتعرف بنفسها على ما فى ضمائرهم واحدا بعد الآخر . إن وسائل إبداء الرأى معروفة : مقالة فى جريدة . وهذا يقتضى حرية الصحافة . دراسة فى كتاب أو كتيب ، وهذا يقتضى حرية النشر . كلمة فى ندوة أو اجتماع عام . وهذا يقتضى حرية الاجتماع ، مطلب نقابى ، وهذا يقتضى حرية العمل النقابى . برنامج انتخابى وهذا يقتضى التصويت الإرادى فى انتخابات حرة . تلك هى وسائل إبداء الرأى . وسيادتك لست واحدا منها .

المحقق : ما رأيك فى القومية العربية ؟

: لا إجابة .

المحقق : ما رأيك فى الوحدة المصرية السورية ؟

: لا إجابة .

المحقق : ما رأيك فى الاتحاد القومى ؟

: لا إجابة .

المحقق : ما رأيك فى الاشتراكية الديمقراطية التعاونية ؟

: لا إجابة .

وفى أحيان كثيرة كان يجرى التحقيق فى مبنى المباحث العامة ، أو تنتقل هى بنفسها لتراقب التحقيق فى مبنى النيابة ، وتقوم بما يلزم أمامها ، تسهيلا لمهمتها فى « استخلاص الآراء السياسية » .

ليست هنالك تهمة محددة ، لكنه نبش وتفتيش فى ضمير « المتهم » وعقله ، لعله يُوقع به ، فيُقنن لنفسه جريمة بعد القبض عليه .

والعقل المقاوم ،هنا، يرفض الضغوط المباشرة بالإهانة أو الاعتداء أو المحاولة الخبيثة للإحاطة به وتجريمه .

المحقق : هل لديك أقوال أخرى ؟

: هل لديك تهمة توجهها إلىّ ؟

المحقق : كلا .

: إذن ، أصدر أمرك بالإفراج عنى .

المحقق : أنا الذى أفرج عنك ! أنت على ذمة المباحث العامة .

وينتهى التحقيق عاريا حتى من ورقة التوت .

العقل تحت الحصار :

وهكذا عودة إلى « الأيدى الأمينة » ، تتلقفه ، تحمله إلى أولى درجات الجحيم .

معتقل العزب بالفيوم :

الترحيل من سجن القلعة إلى معتقل العزب سيناريو متقن تمام الإتقان : الإيقاظ المفاجىء فى منتصف الليل . القيد فى الحجلات . الحشر فى إلشاحنات . موكب العربات. سيارات الحراسة والنجدة والإسعاف والمطافىء . زعيق الضباط ودقات نعال الجنود . الدخول إلى الصحراء فى دجى الظلام . الغموض والإبهام . السواد الأصفر يمتد بلا نهاية . المعتقل فى الفجر . الأسلاك الشائكة وأبراج الكشافات . البذاءة والإهانات واللطمات والركلات . الدخول إلى عنابر كالحظائر .

السيناريو يستهدف فرض الشلل على العقل .

وفى الداخل يفاجىء العقل المقاوم بإجراءات الحصار

أنت منذ الآن بلا اسم . أنت رقم . مجرد رقم بين أرقام . لا تقل نحن ، قل أنا . لا تنادِ أحدا باسمه أو لقبه ، قل يامعتقل .

الصمت داخل العنابر . لا أحد يكلم أحدا . لا تتحدث وجارك . لا تنتقل من فوق نمرتك . ولمتابعة ذلك ، تترك نوافذ العنبر مفتوحة ليلا نهارا ، صيفا شتاء ، وفرق البصاصين من الحراس تتجسس جهرا وسرا ، ترصد ما يجرى فى العنابر . تسجل أرقاماً ، وفى الصباح مع إشراقة النور ، تبدأ خفافيش الظلام فى سحب الأرقام التى سجلها البصاصون إلى التأديب والفلكة .

والأرقام هنا ، تقوم على قاعدة العشوائية ، وتلك مقصودة ، فهى تجعل فى الصباح موعدا مع الهول المجهول . كل معتقل يتوقع طوال الليل ، سواء فعل ما يخالف أو لم يفعل ، أن يُسحب إلى التأديب والفلكة . إنه لا يفكر فى شىء إلا ما يمكن أن يحل به . هنا العقل يعيش محاصرا بين مفردات محددة : الشومة ، الفلكة والتأديب . إن هذا النهج يسعى للوصول بالمعتقلين إلى مجرد كائنات مذعورة ، ينتهى عقلها ، لتحكمها غرائزها ، وأساسا غريزة الخوف والإحساس الدائم بالخطر . فإن أضيف إلى كل ذلك قطع صلته كاملا بالخارج : لا زيارات ، لا خطابات ، لا كتب ولا صحف ولا مجلات ، لا إذاعة، لا ورقة لا قلم . أى تمزيق صلته بالتمام بالخارج ، أسرة ومجتمعا ، فيغدو كائنا ما ، متفردا ، يسهل الانفراد به . لقد أنبتت صلاته بماضيه وحاضره ، ولم يعد له من مستقبل خارج أسوار المعتقل ، إلا من خلال قبضة الإدارة القاصرة تسليما بعقله وإنهاء لإرادته .

تلك هى الخطة على الورق . وفى التطبيق أيضا ، إلا أنها تغفل ، كما هى العادة ، وجود العقل المقاوم كامنا فى أعماق هؤلاء المقيدى الأجساد والأبدان .

وتكون الخطة المضادة ، ضرورة مواجهة التفرد وزرع الخوف . فالعقل الفرد المنعزل كالعقل الخائف الذى جبن ، لن يفكر إلا فى كيفية النجاة مهما كان الثمن . يجب أن يكون محور الخطة المضادة هو الصمود والتحدى والحفاظ على العقل فاعلا والإرادة متماسكة وذلك بـ :

«أولا» : تأكيد الإحساس بأن كل معتقل إنما هو جزء من جماعة ، لا فرد فى حد ذاته . وهذا التأكيد عملى بتحقيق حياة اجتماعية معيشيا وفكريا وثقافيا .

«ثانيا» : تحطيم قيود الحصار الداخلى بتحدى كل القيود ، وفرض الحركة والحديث ، أيا كانت العواقب .

«ثالثا» : تحطيم هيبة المعتقل ، بتحرير وتحويل شخوص الإدارة إلى رسوم كاريكاتيرية تثير السخرية لا الخوف والرهبة . واستخدام النكتة بوصفها أداة مصرية تستثير مقاومة العقل وتستنهضه .

«رابعا» : كسر فصل الداخل عن الخارج ، وتحطيم قيود الحصار ، وابتداع كل الأساليب لاجتيازه والحصول على الأخبار والورق والقلم والصحف أحيانا .

«خامسا» : برامج تثقيفية : تاريخية ، سياسية ، اقتصادية ، اجتماعية ، فلسفية ، أدبية ، وذلك بالمحاضرات والندوات داخل العنابر . وتوفير أجهزة من المعتقلين للحماية والاتصال بين العنابر المختلفة لتبادل الآراء . كذا إقامة الحفلات الغنائية وعرض أفلام سينمائية ومسرحيات على لسان رواة يحكونها بأدق التفاصيل أحيانا . كذا حلقات نقاش أدبية لإبداعات المعتقلين : زجلا وشعرا ، قصة ورواية . كان البعض يمارس ذلك الإبداع لأول مرة . فالعقل المقاوم يشحذ أدواته ، كل أدواته ،مقاوما متحديا ، يحشد حوله بالكلمة والفعل كل الإرادات حتى تصل إلى صدام جماعى مع الإدارة ، تتمزق بعده خطة التصفية العقلية ، وبالتالى يتحطم المعتقل كله ، ويفقد دوره وما استهدف .

جسدك أو عقلك :

إلا أن تلك لم تكن غير حلقة ، ولم تكن نهاية المطاف . كان العزب رغم بشاعته مجرد مرحلة مناوشات واختبار قدرات . أما وقد هزمت تلك الحلقة ، فقد كانت التالية جاهزة معدة .

لقد قام عزب ـ الفيوم على التعذيب النفسى أساسا واستخدام التعذيب البدنى الفردى بما هو مكمل للتعذيب النفسى غرسا للخوف وإخضاعا للعقل .

ثم جاء أوردى أبو زعبل ـ وسجن المحاريق بالواحات بالحلقة الثانية ، والتى تقوم على التعذيب النفسى والبدنى اليومى الجماعى ، شديد القسوة وخاصة فى أوردى أبو زعبل .

قيل لنا دوما «العقل السليم فى الجسم السليم» . وجاءت الحلقة الثانية لتستفيد عكسيا من هذه القاعدة . « العقل الممزق فى الجسد الممزق » . لتحطم الأجساد التى هى فى متناول الشومة والسوط وتكسير البازلت والأشغال الشاقة والتجويع والمرض ، وصولا إلى تحطيم العقل .

لم تعد المسألة خشية من ضرب أو تعذيب محتمل . لقد غدت واقعاً يوميا ، يجرى طوال اليوم ويطال الجميع . هنا تنتفض وبقوة الخشية الدائمة من موت مباشر من جراء التعذيب أو غير المباشر بالتجويع والإنهاك والمرض .

وتبدأ الحلقة الثانية « بالاستقبال » على باب الأوردى ، وتجريد « الضيف » القادم من كل ملبس ، و« إكرامه » بالضرب والمهانة والتنكيل إلى حد القتل . وتقدم الأوردى خطوة إلى الأمام إذ لم يعد المعتقل مجرد رقم يختلف من واحد إلى الآخر ، لقد غدا للجميع ولآبائهم إسم واحد ، هو « كلب ابن كلب » .

وعندما يستقر المعتقل فى عنبره،فإن مراسيم ترويضه تمسك بيومه من بدايته حتى منتهاه.الضرب والسباب والبذاءة تصاحب تفتيش الصباح ، إلى طابور الرياضة ، إلى الخروج إلى الجبل ، إلى العمل وفى محاجر البازلت إلى العودة من الجبل ، إلى استلام الجراية ، إلى ما يسمى بالحمام وما يسمى بالعلاج . اليوم زاخر ، والخطة أقرب إلى المقص . الداخل بين حديه ينتهى عند طرفه أشلاء ممزقة ، بدنا ونفسا . إنه الانتقام الرهيب من الجسد الذى تصدى حماية للعقل .

وتتصاعد أعمال التعذيب وتتنوع الابتكارات يوما بعد يوم ، حتى تنغرس فى عقول المعتقلين قناعة بأن لا نهاية لما يحدث لهم ، ولا مخرج . والمقصود هنا وضع المعتقلين فى حالة من الرعب والفزع المتصل واليأس التام .

كل ذلك فى ظل عزلة كاملة عن الخارج لا أحد يسمع عنهم ، ولا هم يسمعون عما يجرى فى العالم خارجهم . وهم فى قبضة إدارة منتقاة ، يتسم غالبية ضباطها وحراسها بنزعات سادية مرضية تستمتع بالتعذيب وتنتشى بالقتل . وتعيش متعة خاصة أقرب للشبق إن كان المُنكل به من حملة لقب دكتور فى أى فرع من فروع المعرفة . وهم يُجرون اختبارات للمدى الذى بلغه تطويع العقول ، بأن يفرض على المعتقلين الهتاف بحياة رئيس الجمهورية ومن يأبى ذلك يتعرض إلى تعذيب يصل حد الدفن حيا .

ولم يقف العقل المقاوم أمام تلك الهجمة البربرية مكتوف الذراعين . كان يحمل معه خبرة الفيوم . وكان عليه أن ينتج من الأساليب ما يتلاءم والمرحلة الجديدة . كان المعتقلون فى الفيوم يقضون طوال اليوم معا فى حظائر المعتقل ، وبالتالى ففسحة الوقت كبيرة ، والنهار يُمكنهم من مراقبة الإدارة وحركتها ، وبالتالى الاستعداد لتغطية أعمالهم ، أما هنا فالنهار شقاء ، والليل هو الفترة اللازمة لإراحة الجسد استعدادا لليوم التالى . ومع ذلك ، لم يخلُ عنبر فى الليل من مُثقفين ومحاضرين ورواة وحكائين ، والمعتقلون يستمعون يتابعون راقدين تحت البطاطين . وقد تصدى لهذه المسئولية فى شجاعة حقيقية المثقفون فى مختلف العنابر ، يحاضرون ويناقشون ويجادلون من « كانت » و « هيجل » و « ماركس » إلى « الغفارى » و« ابن خلدون » و« الأفغانى » . واعتبر يوم الجمعة ، وهو يوم « الراحة » ، يوم نشاط ثقافى حافل ، تجديدا لحيوية العقل وتزويد الإنسان بما يحافظ على إنسانيته . كان يوم الجمعة هو يوم الصحافة الناطقة ، حيث يصدر كل عنبر مجلته على الهواء تحفل بكل الموضوعات بما فيها النصائح الطبية والكاريكاتير والفكاهات . وتنعقد النوادى المختلفة فى المساء : « نادى الرواية » ، « نادى القصة » ، « نادى السينما » ، حيث يستمع المعتقلون إلى الروايات النضالية وأشعار الزملاء وإبداعاتهم . كذا الاحتفال بالمناسبات والأعياد الوطنية والدينية والإنشاد والغناء ، مما يعرضهم فى الصباح لجرعة من التنكيل مضاعفة . إلا أن الأجساد كانت تتحمل تلك الضريبة الفادحة دفاعا عن العقل وحفاظا عليه ، حياً فعالا .

كان فى وسع الإدارة أن تعرض التجويع على الأجساد ، إلا أن المعتقلين كان فى وسعهم تزويد العقول بوافر الزاد . ولقد ثبت بالفعل أن من كانت معنوياته عالية كان أقل عرضة للمرض ، وهنا كان يرد العقل للجسد عطاءه .

وسقط سهدى عطية شهيدا فى « استقبال » حافل عند بوابة الأوردى ، ليتجمع كل الغضب فى وقفة رجل واحد فى وجه الإدارة ، ويتهاوى الأوردى ويبدأ انهيار المرحلة الثانية من تصفية العقل البشرى .

فى الوقت ذاته الذى بدأ فيه الأوردى تقريبا ، بدأت نفس المرحلة فى منفى المحاريق بالواحات . وكانت مقدمتها وصول فرقة خاصة إلى السجن لتجمع كل الكتب واللوحات والأعمال الفنية والأدوات لتشعل فيها حريقا هائلا ، إعلاناً عما هو آت . كان المنفى حتى تلك اللحظة قاصرا على السجناء السياسيين وبعض الجنائيين فقط . ثم جاء المعتقلون « ليحتفى » بهم فى يوم حافل بالشوم وقحف النخيل والجريد ، وهم عزايا ، ليتحولوا إلى كتل زرقاء دامية .

هنا ، كما فى أوردى أبو زعبل ، كانت الخطة نفسها بمفرداتها نفسها ، وإن كانت ظروف المعتقلين فى المحاريق أفضل بكثير من الأوردى . ولذا كانت أدوات العقل المقاوم أفضل أيضا .

هنا ، كما فى الأوردى،كان على المعتقل أن يسلم بواحد من اثنين : إما جسده أو عقله . إن إراد الإبقاء على عقله ـ أى تفكيره ومعتقده ـ فلابد لجسده أن يدفع الثمن حتى الموت ، وإن أراد الإبقاء على جسده ، أى حياته ، فعليه أن يسلم بعقله ميتاً . وكلا الحالين يقود ، فى الحقيقة إلى قتل العقل : إما ملحقا بجسد ميت ، وإما ميتا بجسد حى .

كانت الأشغال الشاقة تجرى فى مراعى الكثبان الرملية ، حيث يحرث المعتقلون الشوك تحت فوهات الرشاشات ، فى حين تمرح تحت أقدامهم العقارب والحيات وبدأ العقل المقاوم عمله منذ اللحظة الأولى . يجب الإبقاء على الجسد والعقل معاً .

كانت المنطقة التى يجرى حرثها مليئة بالحفر والهوات . وبمرور الوقت وفى غفلة من الحراس نجح المعتقلون فى إعدادها كملاجىء يلوذون بها من جحيم الشمس . وبمرور الوقت أيضا تحولت تلك الحفر والهوات إلى نواد ومنتديات ، أطلقت عليها أسماء دور السينما والمسارح المعروفة . وانتشر عدد من المعتقلين فيها يقصون على الآخرين ملاحم البطولة والتضحية : روايات أو أفلام أو أشعار أو مسرحيات ، قرأوها أو شاهدوها أو ترجموها أو هم أنفسهم أصحابها ومبدعوها . ولما كانت منتديات الفجوات لا تستطيع أن تضم الكثيرين خشية تنبه الحراس ، لذا نظمت عملية مرور هؤلاء الرواة والحكائين والمبدعين على الزنازين ليستكمل أثناء المساء ما افتقد أثناء النهار ، رغم ما فى ذلك من مغامرة ومخاطرة ، إذ إن تسكين الزنازين كان محددا بالأسماء .

ولما كان تداول الرواة نهارا وليلا أمرا مرهقا ، فقد بدأ التفكير الجدى فى ضرورة توفير الورق والأقلام والكتب على اختلاف نوعها .

كان ذلك يستلزم جهازا للاتصال بخارج المعتقل على أعلى درجة من السرية ، كما كان يستدعى مخابىء جيدة لا تطالها أيدى التفتيش اليومى داخل المعتقل . بدأ العقل المقاوم يعد ترسانة تحمى زاده وغذاءه .

وتصل الكتب من الخارج تباعا . كتب فى جميع نواحى المعرفة الإنسانية والعديد من الأعمال الأدبية المصرية والأجنبية ، المحلية والعالمية والصحف والمجلات ، بل وأجهزة الترانسيستور أيضا ومعها الأخبار والتحليلات .

بدأ الأوردى بعد استشهاد شهدى يغلق أبوابه ويُرحل من فيه إلى منفى المحاريق . كذا كان نزلاء سجن القناطر ـ رجال من السياسيين يحاكمون : من يصدر ضده حكم يرسل إلى المحاريق مسجونا ، ومن يحكم له بالبراءة يرسل أيضا إلى المحاريق معتقلا . وهكذا تحول هذا المنفى إلى مخزن كبير للسياسيين .

وكانت كل الإمكانيات المتاحة للنقاش السياسى أو التثقيف النظرى والفكرى ، ولإعمال العقل فى كل المناحى ، حتى تلك اللحظة ، مجرد إمكانيات عرفية ، لا تعترف بها الإدارة رسميا ، أو تتجاهل معرفتها بها تفاديا للصدام . إلا أن بقاءها واستمرارها وتطويرها كان مرهونا بنوعية الإدارة ومدى مرونتها أو عمقها . وكان لابد من خوض معركة لإلغاء السخرة والعمل الإجبارى فى الصحراء ، لدخول الكتب والصحف والمجلات والورق والأقلام ، لتبادل الخطابات مع الأهل ، وحقهم فى الزيارة ، لفتح الزنازين والعنابر ، لوقف كل أعمال المهانة المفروضة والمتمثلة حينذاك فى ملبس المعتقلين والأقدام العارية ، لتوفير التغذية والعلاج ... إلخ .

وخاض المعتقلون ، وهم مئات ، معركة إضراب عن الطعام ، أقرب إلى الأسطورة ، إذ لم يحدث مثلها من قبل أو من بعد فى سجون مصر ومعتقلاتها . وانتهت المعركة بالإجهاز على الحلقة الثانية من خطة تصفية العقل والجسد . تصدى البدن متحديا الموت حماية للعقل . وقُبرت تلك المرحلة فى رمال الواحات .

محرقة الضمير :

إلا أن « الأيدى الأمينة » لم تكن قد فرغت حقيبتها بعد . بدأت حلقة ثالثة من محاولات الإجهاز على عقل الإنسان . مرحلة شعارها : من شاء أن يخرج فالباب مفتوح ، وجواز المرور ورقة وقلم (وهنا يُعترف ، لأول مرة ، بالورقة والقلم) . وعلى الورقة يخط صاحب القلم استنكارا بكل ما اعتقد سابقا ، وتعهدا بأن يكف عن إعمال العقل لاحقا . ومن شاء أن يبقى فليبق ، دون تنكيل أو مهانة ، لكنه سيظل هنالك حتى يتحلل حياً وتأكله الرمال .

كان على العقل المقاوم أن يواجه معركة من أشرس المعارك . لقد توقف القهر الخارجى المباشر ، مما كان يحفز المقاومة . وأصبح الصراع فى جوهره الآن صراعا مع الذات ، صراعا مع الفراغ ، وسؤالاً يطرح نفسه : وماذا بعد ؟ ما جدوى قضاء العمر خلف القضبان ؟ ما جدوى العقل فى تيه الكثبان ؟ ما جدوى أن تفكر وتعمل عقلك ، وأنت معزول عما يجب أن تكون جزءاً لا يتجزأ منه ، البشر ، الناس ، الأهل والأسرة ؟ هنا يبدأ التآكل من الداخل .

وتفتح أبواب المحاريق فى دفعات تُرحل إلى عزب ـ الفيوم والقلعة فى دورة معاكسة ، بهدف الانفراد ومحاولة تركيعها . العزب غدا قلب الإعصار حيث المعصرة ومحرقة العقل والضمير . وتسقط أوراق ذبلت وجفت وتآكلت وصلاتها . تفردت فانسحقت تبحث عن مخرج . إنها حصاد الخطة بحلقتيها الأولى والثانية وتباشير الثالثة ، وإن كان الحصاد هزيلا وهزيلا للغاية . لكنه حدث . فالمعتقلون بشر ، تمزق لديهم ذلك الرباط الرقيق الدقيق بين القدرة والإرادة ، بين الجسد والعقل ، وهنت القدرة وتمزقت الإرادة . وتأتى القلعة بعد العزب . مدارس لغسيل المخ ، لكنس تلك الأوراق التى جفت وسقطت . هنا أساتذة فى إنهاء الإنسان بوصفه طاقة أخذ وعطاء ، وطاقة متفاعلة ، وتحويله إلى مجرد متلق مستسلم خانع . غدا العقل خصياً . أى نصر هذا الذى يحققه الإنسان عندما يهزم بالقهر عقل إنسان آخر ويفنيه ؟ .

إلا أن العقل المقاوم لم يقف ساكنا . ونزل الشاعر إلى الساحة .

اركع للورقة
اغرس قلمك
فى عينى طفلك واكتب ما أمرك
أن تكتب من ذبحك
بالقلم على عتبة بيتك .

العقل المقاوم يتحدى :

وبدأت معركة . اتخذ العقل موقف التحدى . استراح البدن ، إلى حد ما ، وانتصب العقل مقاتلا . يجب أن يُخلق فى موات الصحراء مجتمعا كاملا يفيض بالحياة والحيوية . العقل يحيل ما حوله إلى حياة طبيعية ، إلى

إقامة دائمة لا ترهبه ولا تثير أشجانه . العقل هنا ليس عقل أفراد يدافع عن بقاء أفراد ، لكنه عقل أمة يدافع عن حرية الإعمال والفعل . وهو إن سقط فقد سقطت أشياء كثيرة .

وكان للمعركة أكثر من محور .

كان هناك محور حماية الجسد . استصلحت أرض الشوك والحيات إراديا ، لتنتج من الخضر ما يكفى النزلاء جميعا والإدارة . تحولت الكثبان القاحلة إلى خضرة يانعة بنيت فى قلبها استراحة على النمط المغربى . أعد حوض للسباحة ، ونظام للرى والصرف والتسميد وتوزيع المنتج . غدا الخروج إلى المزرعة نزهة ، وليس سخرة ، يسعى إليها من يشاء ، وأقيمت الحدائق الغناء بين العنابر لتزدهر بالورود والزهور والرياحين ولتجمل بالتماثيل .

وقام المحور الثانى على حماية العقل من التفريغ . نشطت حركة هائلة للترجمة الأدبية ولمختلف العلوم وللتأليف الأدبى قصة ورواية ، مسرحية وشعرا وزجلا . وأصبحت كل تلك الأعمال مترجمة أو مؤلفة مدار حوار ونقاش ونقد فيما يعقد لها من ندوات .

وأقيم مسرح كامل حقيقى فى قلب السجن صممه وبناه المعتقلون والمسجونون السياسيون . وحول المسرح التفت نخبة ، ربما كانت غالبيتها تمارس هذا العمل لأول مرة ، من كتاب المسرح والمخرجين والعاملين بالديكور والمكياج والإضاءة . وغدا المسرح بكل مكوناته معملا ومدرسة لمن هم فى داخل الجدران ، ومزاراً لمن هم فى خارج الجدران .

كما كان هنالك خيال الظل والأراجوز ومسرح العرائس .

وبزغ موسيقيون ومغنون وجماعات للموسيقى العربية والكلاسيكية .

وأقيمت أتيليهات للفنون التشكيلية ، النحت والرسم وأعمال الجبس . وأقيمت المعارض الفنية ليأتى زوارها من الواحات يتفرجون ويشترون .

وفى إيجاز ، حوّل العقل المقاوم المقاتل منفى المحاريق إلى نموذج بشرى حضارى . يأتيه حتى كبار رجال الدولة فى الواحات ليتنسموا فى هذا التيه نسمة من تدفق العقل البشرى .

كانت هنالك أيضا الصحافة الأسبوعية المنطوقة على الهواء ، تحمل الأخبار والتحليلات . ووكالة أنباء يومية .

وهنالك المناقشات السياسية والإيديولوجية والتى تكاد تكون يومية ، تحاول متابعة ما يجرى داخل مصر والعالم العربى والعالم كله .

وأنشئت جامعة شعبية ، جامعة مفتوحة ، هى حدث ثقافى فى ذاته ، أقيمت على نمط رواقات الأزهر ، وكل واحد من الأساتذة يقوم بتدريس موضوع تخصصه ، فى مختلف علوم المعرفة ، بطريقة مبسطة ، فى حجرة زنزانة ، يتوجه إليه من شاء التلقى والنقاش والجدل .

كذلك مدارس لمختلف اللغات : العربية ، الإنجليزية ، الفرنسية ، الروسية ، والإيطالية .

ومدارس لمحو الأمية ، وغالبية طلابها من المساجين الجنائيين وجنود الحراسة السجانة ، وذاعت شهرتها حتى إن السجانة من سجون أخرى كانوا يطلبون نقلهم إلى الواحات لمحو أميتهم حتى يمكن أن يحصلوا على الترقية .

العقل المقاوم سحق إيقاظ الوحش داخل الإنسان كى ينشب أظافره فى جسد أخيه الإنسان وسيلة للترقى ، لتحل المعرفة مكان ذلك وسيلة للترقية .

العمل العقلى الجماعى يشارك فيه الجميع ، يعطون ويتلقون . إنه يزدهر بدلا من أن يتحلل ، يبدع بدلا من أن يصيبه الشلل والجدب . يغدو ولودا خصبا مخصبا . يهاجم بدلا من الدفاع .

والصحراء بدلا من أن تنال من هؤلاء الرجال ، وقفت معهم وإلى جانبهم . غدت أحن عليهم من « أخوة لهم فى الإنسانية » . وهى بدلا من أن تأكلهم قدمت لهم ما يأكلون .

وتهاوت قوائم الحلقة الثالثة والأخيرة من خطة الإجهاز على العقل ، والتهمتها الرمال ، وديست أوراق الاستنكار تحت الأقدام المُفرج عنها تهتف وتنشد .

وانتصر العقل المقاوم .





الكاتب والحرية

لطيفة الزيات
مصر

أتوقف لأحدد مفهومى النظرى للحرية ، حريتى . يبدو لى من الغريب أنى لم أحاول أن أعرّف هذا المفهوم نظرياً من قبل . هل أغنتنى الممارسة عن التنظير ، وأنا أعيش حريتى كثيرا ، وافتقاد حريتى كثيراً ؛ وقد كان لى ولاشك من زمن طويل مفهومى للحرية الذى صدرت عنه فى حياتى ووجه مواقفى وأفعالى ، وانعكس فى أعمالى الإبداعية ، وإن لم أبلوره نظريا فى كلمات . ويبقى السؤال عن ماهية الحرية الشخصية قائما .

يربط الوجوديون ما بين الفعل الإنسانى والحرية . والفرد يكون حرا فحسب عندما يفعل ، ماظلّ محتضناً فعله الوجودى الحر فى اعتداد ، ممارساً للحرية فى أن يفعل من جديد ، وأن يكون حراً من جديد مع كل فعل حر جديد . ويبقى الفرد بالنسبة للوجوديين هو مصدر القيمة الوحيد لفعله ، أياً كانت نوعية هذا الفعل ، والإطار المرجعى الذى يتم من خلاله تقييم هذا الفعل ، بل يستمد هذا الفعل أهميته من حيث يعارض المصادر الأخلاقية والأطر الأخلاقية السائدة ، ومن حيث يعلى إرادة الفرد من حيث هو فرد شديد التميز ، فى انفصام عما هو سائد فى المجتمع الذى يعيش فيه .

ولا يهم فى شىء أن يرتبط الفعل الوجودى بالفعل ، فى إطار يبنى الشخصية ، ولا أن يرتبط الفعل بالفعل فى سياق مجتمعى هادف ، فمفهوم الشخصية عند الوجوديين مفهوم مزيف لخدمة أغراض الطبقة السائدة ، ولا وجود له فى الواقع . ومفهوم الشخصية سجن يملى على الفرد بهدف تكريس الأوضاع السائدة فى مجتمع من المجتمعات . والمهم أن يصدر الإنسان عن فعل حر بمكتمل إرادته الحرة ، سواء أكان هذا الفعل هادفاً أم لم يكن . ولأن الإنسان ليس مسجونا ، وفقا للوجوديين ، فى إسار شخصية تحددها النشأة والتفاعل مع الواقع ، ويشوبها ما هو سلبى ، ويميزها ما هو إيجابى ، فهو يستطيع أن يعاود الفعل دائما فى حرية . وأن يمارس حريته من جديد مع كل فعل حر .

والمفهوم الوجودى يصلح مدخلا لتعريف مفهومى للحرية ، وإن اختلفت مع النتائج المترتبة وجوديا على هذا المدخل . والفعل والحرية الفردية صنوان لا ينفصلان حقا ، ولكن فى سياق آخر غير السياق الذى يدرجهما فيه الوجوديون . أنا حين أفعل لا أفعل فى فراغ ، ولا أصدر عن فراغ ، أنا أفعل فى واقع اجتماعى تاريخى ، محكوم بجدلية الوحدة والصراع ، ما بين ثنائية الضرورة من جانب ، والحرية من جانب آخر . وهذا الواقع الاجتماعى الذى أفعل فى ظله محكوم بآلاف الضرورات الاقتصادية والسياسية والسلوكية والأخلاقية والعادات والتقاليد ، وما إلى ذلك من ضرورات . وهذا الواقع الاجتماعى التاريخى ، يملك أن يسلبنى القدرة على الفعل الحر ، بالوعد والوعيد ، بالسجن والتشريد ، بالحرمان من العمل وبالتالى من لقمة الخبز الضرورية لعيشى ، وما إلى ذلك من آلاف الوسائل المحسوسة وغير المحسوسة التى قد تؤثر فى فعلى الحر ، وتحد قدرتى ، وتقمع فعلى . وهذا الواقع الذى يتأتى أن أتفاعل معه وأنا أفعل ، أياً كان فعلى ، يشكل جانبا من ضرورياتى الملزمة ، ولا يخدم فى كل الأحوال حريتى . وواقعى الاجتماعى التاريخى هذا محكوم ، بقدر ما أنا محكومة ، بالجدلية الثنائية القائمة على الوحدة والصراع بين الضرورة والحرية . وأنا أجد نفسى فى واقع ليس من صنعى واختيارى ، وإن ملكت أيضا مع غيرى من الناس السعى إلى القضاء على ضروراته ضرورة بعد ضرورة ، وما هو ضرورة اليوم يصبح حرية غدا بفضل الفعل الهادف للبشر . ولا يكتسب فعلى المعنى إلا من خلال هذا التفاعل الذاتى/الموضوعى الدائب بينى وبين واقعى ، وإلا من خلال تراكم هذا الفعل فى اتجاه تغيير الواقع الموضوعى بهدف توفير شروط موضوعية أفضل لفعلى وبالتالى لحريتى . ومن ثم فحريتى هى جزئيا جدل ذاتى/موضوعى دائب بينى وبين واقعى التاريخى الاجتماعى ، وهو جدل لا يخمد أبدا ، إذ تتبقى دائما ضرورة تتأتى مجاوزتها لممارسة أكبر وأشد فاعلية لحريتى . ويبقى الجدل حيا ما بين الضرورة والحرية فى الواقع الموضوعى ، وما من مخلوق يفلت من هذا الجدل ، وما من مخلوق حر على إطلاق الحرية ، إلا إذا أُصيب بالجنون وانفصم بالتالى انفصاما كليا عن واقعه .

ويعقد هذا الجدل الذاتى/الموضوعى جدل ذاتى/ذاتى بمجرد أن نقر بمفهوم الشخصية ، ليس بوصفها شخصية استاتيكية جامدة ، بل بوصفها شخصية قابلة للنمو وللتغير والتطور إلى الأفضل . شخصية نعيد صياغتها مع كل فعل حر يصدر عنا كما نعيد صياغة الواقع من حولنا . وأنا صاحبة هذه الشخصية المعينة ، لست حرة على إطلاق الحرية ، أنا بدورى محكومة بالوحدة والصراع بين ثنائية الضرورة والحرية . ضرورتى فى غالب الأحيان موروثة بحكم تربية النشأة ، وحريتى مكتسبة فى وجه هذه الضرورة ورغما عنها . تربيتى الأولى القامعة ، وما من أحد منا إلا وتربيته مقموعة وقامعة للتواؤم مع الأسرة والأب ، والطبقة والبنيان الطبقى والمعلم ، والحاكم وما إلى ذلك ، تحكمنى كما تحكم كل الناس ، آلاف الضرورات الاقتصادية والسياسية والثقافية والحضارية والدينية والسلوكية للثقافة السائدة والمتمثلة فى ضرورة الخضوع المرة بعد المرة بغية التوائم مع مجتمع قاهر .

وتتضاعف ضروراتى بدل المرة مرات معيقة لإمكانية الفعل الحر ، نتيجة لوضعيتى كامرأة فى ظل مجتمع طبقى رجولى . والتربية التى تتلقاها الأنثى فى ظل مثل هذا المجتمع تتلخص فى إلغاء الذات لصالح الآخر الذى هو الرجل ، وإفناء هذه الذات فى الآخر ، بحيث يغيب صوت الأنثى الخاص ، وإرادتها الحرة ، وفعلها الإيجابى ، ويغيب باختصار كيانها الحر المفترض أن يقف فى ندية مع كيان الرجل . أمى ، الأنثى المقهورة ، قهرتنى لكى أتواءم مع مجتمع قاهر لا يتقبل سوى امرأة مقهورة . علمتنى أمى ألا أفعل ، وألا أقول ،

ولا أصرخ ، وصادرت كل مرة صوتى قبل أن يرتفع . باركت سلبيتى ، وأدرجت إيجابيتى فى نوع من العدوانية ، علمتنى كيف أبتسم ، وكيف أنحنى ، وحاصرت كل مرة غضبى بوصفه فعلاً منكراً . روضتنى أمى وقلمت أظافرى ، وعلمتنى أن الحب عطية بلا مقابل ، وأن للعطاء طريقا واحدا . علمتنى أمى كيف ألغى ذاتى فى المحبوب لكى أكون ، أو بالأحرى لكى لا أكون . وتعلمت فيها تعلمت أن أقهر ذاتى . واقتضانى التحرر من تربيتى المقموعة عمراً ؛ أقع بلا وعى فى الموروث ، وأعاود وقفتى بالوعى بالمكتسب .

واندرجت حياتى فى ظل هذا المفهوم للحرية بوصفهاصراعاً بين طرفى الثنائية : الضرورة والحرية ، صراع ذاتى/ذاتى ضد موروثات الشخصية ، وصراع ذاتى/موضوعى ضد ضرورات الواقع الموضوعى . ولكنها لم تندرج أبدا فى خط صاعد ، لقد جبنت كثيرا عن خوض الصراع ، واستسلمت كثيرا للموروثى وكأنما هو قدرى ، وصنعت بيدى كل مرة سجنى ، وعرف مسارى إلى الحرية الانحناءات ، يتناوبنى الإقدام والإحجام ، الرغبة العارمة فى احتضان الحياة والعزوف عنها ، الفعل الحر وانعدام الفعل الحر .

وقد سجنت مرتين مرة فى العهد الملكى سنة ١٩٤٩ ووجهت إلىّ تهمة محاولة قلب نظام الحكم ، ومرة عام ١٩٨١ ووجهت إلىّ تهمة التخابر مع دول أجنبية ، وعرفت قسوة السجن المرة الأولى فى زنزانة انفرادية ، وقسوة التهمة الجائرة فى المرة الثانية فى ظل تهمة جائرة ومخزية . غير أنى أعرف الآن ، بعد خبرتى الطويلة بالحياة ، أن سجن الذات للذات هو أقسى أنواع السجن . وقد تعرضت لما يتعرض له كل مشتغل بالسياسية من عقوبات محسوسة وغير محسوسة ، وتبعثر لفترة كيانى وأنا أكتشف أن بيتى وبيت أخى محمد عبد السلام الزيات قد أُخضعا لوسائل الرقابة والتصنت بالصوت والصورة لمدة امتدت ثلاث سنوات ، غير أنى أعرف الآن أن لحظة تصالح فى حرية مع الذات تعادل كل أنواع العقوبات التى أنزلتها السلطة بى ، وأنى كنت ، وكنت فحسب ، حين فعلت فى حرية لإعادة صياغة ذاتى ومجتمعى .

وقد كانت الكتابة بالنسبة لى ، على تعدد مقاصدها ، فعلاً من أفعال الحرية ، ووسيلة من وسائل لإعادة صياغة ذاتى ومجتمعى ، وإن تعددت فى ظل الإطار ذاته أوجه الحرية التى مارستها عن طريق الكتابة .

وقد عنت كتاباتى السياسية ، التى تم بعضها فى إطار عملى بوصفى رئيسه للجنة الدفاع عن الثقافة القومية ، طرحاً لترددى وراء ظهرى ، واكتشافاً على الورق ، وفى مواجهة الذات ، لموقفى من الأحداث ، وتحديداً أدق وأعمق لهذا الموقف الذى اكتسب البلورة من خلال الكلمات . كما عنت هذه الكتابات السياسية إشهاراً لهذا الموقف الذى يتعارض عادة والموقف السائد . وبمدى ما يتطلبه هذا الموقف من مجاوزة للمخاوف وللنتائج التى قد تترتب عليه ، بمدى ما أمارس حريتى . وأنا إذ أحدد موقفى وأشهره المرة بعد المرة أتلقى التعريف ، وتتبين ملامح هويتى ، وأمارس الحرية وأنا أتصور أن وجودى يتوكد جسما صلبا ، خارج حدود ذاتى الضيقة .

وفى كتاباتى النقدية يختلف الأمر . فبحكم المنهج التحليلى الذى انفرد بى لفترة ، ولم يعد ، ألغى ذاتيتى وأخضع نفسى مكتملة لمنطق العمل الأدبى ، أياً كان منطقه مخالفا لمنطقى ، وأعمل عقلى دون بقية حواسى تحت مظلة الآخر ، كما فى لعبة الشطرنج . ويشكل هذا فى المدى الطويل عناءً كبيراً . وبعد عدة مقالات متتالية عن نجيب محفوظ عن الفترة مابين (اللص والكلاب) و (ميرامار)، توقفت متمردة عند (ثرثرة فوق النيل) ، وأنا أتمنى أن أغرق العوامة بمن فيها . كنت قد أخضعت نفسى طويلا لمنطلقات نجيب محفوظ المعادية لمنطلقاتى ،

وغرقت طويلاً فى عالمه الصوفى المبنى على وحدة الوجود ، واستخدمت طويلاً مفرداته النائية عن مفرداتى . وحين جمعت إلى جانب تحليل النص مناهج أخرى فى بحثى عن (صورة المرأة فى القصص والروايات العربية) ، تحررت ، وصوتى يظهر جنباً إلى جنب مع صوت الآخر ، ومنطقى جنبا إلى جنب مع منطقه .

وعلى كل ، فعملى فى مجال النقد الأدبى كان فى كل الحالات حرية من حيث هو توكيد لذاتى ولقدراتى ، ومن حيث كان وصلا واتصالا بالآخر والآخرين ، ومن حيث حاولت أن أوصل متعتى بالعمل الفنى إلى الآخرين . وتبقى متعة الوصل والاتصال ، متعة ضرورية لممارسة حريتى فى كل ما أكتب ، وإن اختلف هدف ما أكتب ، وأكون حرة فحسب حين أصل وأتصل ، وترتبط المتعة ذاتها بعملية التدريس التى ما زلت أقوم بها .

وتبقى الحرية المصاحبة لعملية الإبداع حرية فريدة ، لا يوازيها عندى إلا الحرية التى يمارسها الإنسان أثناء العمل الجماهيرى فى حالة مد ثورى . وهو شرط لم يتوفر فى الفترة الأخيرة . ففى الإبداع والعمل الجماهيرى ، دون بقية النشاطات ، ينشغل الإنسان بكليته مجتمعة ، بكل قدراته الإنسانية ، سواء منها العقل أو الحس أو الوجدان . وفى كل من المجالين يُعيد الإنسان فى حرية إنتاج ذاته وإنتاج واقعه ، ويمارس أسمى أنواع حريته . وقد يتحفظ القارىء على مساواتى للعمل الجماهيرى بالإبداع فى هذا المجال ، ويتوجب علىّ أن أشرح أنى بنت مد ثورى هائل فى النصف الثانى من الأربعينيات كاد يقتلع النظام من أساسه لولا مجىء حركة الضباط فى ٢٣ يولية ١٩٥٢ ، وأنى شخصيا ساهمت فى هذا المد الثورى مساهمة فعالة ، من حيث كنت وأنا طالبة واحدة من بين ثلاثة أمناء للجنة الوطنية للطلبة والعمال التى قادت كفاح الشعب المصرى سنة ١٩٤٦ . وفى الشارع كنت ، بكلية الإنسان مجتمعة ، بقدراتى العقلية والوجدانية والحسية جميعا . فى الشارع كنت ، كنا ، نعيد إنتاج مجتمعنا ، كنت النحن التى هى الأنا ، نصنع الغد ، نتحسسه وهو يتشكل وهو يتخلق ، ونتتشى هذه النشوة التى لا توازيها إلا نشوة الإبداع ، ونحن نمارس الحرية كما ينبغى أن تمارس .

وفى كل عمل إبداعى صدر عنى كنت أعيش بوعى حريتى وأنا أكتبه ، وأبلور بلا وعى مفهومى للحرية فى طياته . وفى (الباب المفتوح) (١٩٦٠) يرتبط مسار الفرد بمسار الوطن ارتباطا عضويا ، ومسار الأنا بمسار النحن ، إيجابا وسلبا ، حرية وفقدانا للحرية ؛ ويندرج الاثنان فى كل مقبول ومفهوم فى خط صاعد من البداية إلى النهاية رغم كل المنحنيات ، وفى تطور اجتماعى تاريخى سواء على مستوى الوطن أو مستوى الفرد . وفى هذه الرواية أرسيت ثلاثة مستويات للمعنى ، يعرض المستوى الأول لمسار الشخصية ، وهى هنا أنثى تنتمى للطبقة الوسطى ، مرورا من المراهقة إلى النضوج فى الفترة من ٤٦ إلى ١٩٥٦ ، ويعرض المستوى الثانى لمسار الوطن فى الفترة ذاتها واستقلالها عن الاستعمار يتأكد بعد عدوان ١٩٥٦ ، بينما يعرض المستوى الثالث لبعض قيم وسلوكيات الطبقة الوسطى التى تتأتى مجاوزتها حتى تتحقق الحرية الحقة لكل من الشخصية والوطن . وتندرج المستويات الثلاثة بحيث تصبح فى الرواية وحدة لا تتجزأ .

وتطرح (الباب المفتوح) العلاقة الجدلية بين حرية الفرد من ناحية وحرية مجتمعه من ناحية أخرى ، وللشروط الضرورية لتحقق الحرية على المستويين ، وتذهب إلى أن الفرد لا يجد نفسه حقا ، ولا يجد حريته بالتالى ، إلا إذا فقدها بداية فى كل أكبر وأهم منه ، وهو ـ فى هذا الإطار الروائى ـ النضال من أجل تحرر الفرد ، وتحرر الوطن من بقايا الاستعمار . والفرد فى هذه الرواية فى تصالح نسبى مع مجتمعه ، وحريته تتمشى مع حرية

وطنه ولا تتعارض مع هذه الحرية ، ونهاية الرواية تبدو بوصفها بداية للوطن وللشخصية ، والأشياء تسير على ما ينبغى أن تسير عليه متطورة إلى الأفضل . وهذا التصالح النسبى مع الواقع يضفى على الرواية الشكل الذى ينمو بطريقة عضوية وطبيعية من بداية إلى وسط إلى نهاية ، والذى يتكون من تراكم لحظات درامية مكثفة ذات دلالة . وقد شئت التجديد فى هذه الرواية ، وجددت من حيث استبدلت الوصف الذى كان سائدا فى الرواية المصرية فى ذلك الحين بالسرد الدرامى ، ولكن التجديد بقى فى إطار التصالح النسبى ، واندرج فى يسر ، فى إطار ينمو بمنطقية من بداية إلى وسط إلى نهاية .

ويضيق الهامش والأشياء تتهاوى بداية من ١٩٦٧ : وتتعدد أوجه الحقيقة وتتعقد ، ولا تلقى الأسئلة إجابة ، ولا يعد التصالح مع الواقع الاجتماعى ممكنا ، ولا حتى مجرد رصد حركة تطوره . وتدق مفهومات الحرية وترق مع (الشيخوخة وقصص أخرى) ١٩٨٦ ، وتقتصر على جدل الذات مع الذات لتحقيق الحرية ، وجدل الذات مع الآخر خاصة فى علاقة حميمية . ويتعقد الشكل بمدى ما تعقدت الرؤ ية ، ويصبح لونا أحاديا من السرد أعجز من أن يمسك بحقيقة جزئية ، أما الحقائق الكلية فلا مجال لها فى مجموعة (الشيخوخة) .

وتنشغل هذه المجموعة بصراع الذات ضد الذات لتحقيق الحرية ، وصراع الوعى الحق ضد الوعى الزائف ، وصراع المكتسب فى حرية ضد الموروث عن طريق التربية ، وتصبح جبهة القيم والسلوكيات هى الجبهة التى يرصدها العمل القصصى . وفى هذه المجموعة تُصوّر معركة الإنسان من أجل الحرية بوصفها معركة تستطيل ما استطال عمره . وهو يسقط عنه المزيد من حبائل الترويض والتربية ، ويجاوز دائما وأبداً المزيد مما قُدِر له طبقيا ومجتمعيا ، إلى ما يقدره هو لذاته ؛ والحرية الفردية لا تكون أبدا حرية مبذولة ولا حرية نهائية . كما تعرض المجموعة لجدلية العلاقة ما بين حرية الفرد وحرية الآخر ، وخاصة فى علاقات الحب والزوجية والأمومة ، حيث تميل هذه العلاقات فى بعض الأحيان إلى مصادرة ذاتية الآخر ، وبالتالى حريته ، لحساب الذات ، وتنتهى عادة بفقد الطرفين لحريتهما الحقة ، والجانى مجنى عليه والمجنى عليه جانٍ ، والكل منشغل بإلغاء ذاتية الآخر وتحويله إلى مشروعه أو موضوعه ، والقاهر لا يعرف الحرية ولا المقهور .

ولا تجرى قصص مجموعة (الشيخوخة) على تخصصها ودقة العلاقات التى تعرض لها فى فراغ ، بل هناك دائما هذا الواقع الاجتماعى التاريخى يجثم بثقله على الشخصيات ، وبافتقاره إلى الحرية ، ويتلبس الحرية الفردية فى ظله .

وفى الرواية القصيرة (الرجل الذى عرف تهمته) ١٩٩١ ، يقف الفرد العادى الممثل لملايين الناس عاريا إزاء واقع اجتماعى قامع ، يصادر حرية الفرد بالتوقيف فى السجن ، وبالتصنت والتجسس على بيته بالصوت والصورة ، وبتزوير شرائط التصنت والتجسس عن طريق المونتاج تزويرا يؤدى إلى الإدانة . وتثير هذه الرواية القصيرة سؤ الا كبيرا يمتد ما امتدت : هل يتأتى للفرد ، أى فرد ، أن يتمتع بحريته حتى فى أدناها ، حرية الحركة فى ظل واقع بوليسى قاهر تتعدد وسائل قمعه وآلياته القمعية المحسوسة وغير المحسوسة ؟ وإلى أى مدى يُسأل الإنسان العادى بسلبيته وانطوائه على ذاته عن هذا الوضع المتفاقم الذى يطول الكل فى الواقع ، لا مجرد مجموعة من المشتغلين بالسياسة .

وقد أخضعت رجلا عاديا ، ليس له فى العير ولا النفير كما يقال ، لجانب من تجربتى فى السجن بعد حملة ١٩٨١ . وكان اكتشاف عملية التسجيل الذى فرضت على بيت أخى وبيتى ، واكتشاف عملية تزوير شريط التسجيل بهدف جمع أدلة إدانة ، بالضرورة ، اكتشافا مؤلما ، وهذا أقل ما يمكن أن يقال فى هذا الصدد . ولكن يتبقى فى كل تجربة ، أيا كانت درجة إيلامها ، عنصر كوميدى يدعو إلى الفكاهة والسخرية ، وهذا هو العنصر الذى استخدمته فى كتابة (الرجل الذى عرف تهمته) فى محاولة لانتزاع الضحكات من موقف فاجع ، ولإمكانية التعامل مع واقع قاهر وقامع .

وفى وجه أوضاع قاهرة لا تؤذن بالتغيير ، لم أعد أملك سوى النقد الساخر والضاحك أحيانا . ووجدت نفسى أكتب ، كما لم أكتب من قبل ، رواية يمكن أن تدرج فى إطار الأمثولة (Parable) أو فى إطار الهجاء الاجتماعى (Satire) . وحين استطعت أن أعلو على تجربتى وأن أرقبها من الخارج وأنا أضحك وأُضحك الآخرين منها ، امتلكت بسخريتى هذه حريتى .

وقد انتهيت أخيرا من عمل يصعب وصفه ، فهو قطعا ليس بالرواية ، وهو قطعا ليس بالسيرة الذاتية التقليدية ، وإن انطوى على جزء من هذه السيرة ، يكتسب شكلا غير تقليدى . وسميت هذا العمل الذى لم ينشر بعد (حملة تفتيش : أوراق شخصية) . ويتكون هذا العمل من جزئين ، الجزء الأول بداية سيرة ذاتية لا تكتمل تتناول سنوات الوعى وإن تحلقت حول منتصف العمر ، والجزء الثانى يتكون من أوراق كتبتها وأنا فى سجن النساء ١٩٨١ ، تدور حول تجربة السجن ، وتتحلق من جديد حول منتصف العمر بمنظور جديد ، ثم تبلوره أثناء فترة السجن . وحملة التفتيش ، التى تقع فعلا على المستوى المادى للسجن ، تدور بالطبع على امتداد العمل على المستوى النفسى . وأنا أمعن التفتيش فى أغوار نفسى ، أبدد الأوهام عن الذات وهما بعد وهم ، وأمزق أساطيرى أسطورة بعد أسطورة ، لأقف فى نهاية المطاف متصالحة مع الذات بكل إيجابياتها وكل قصورها .

وتنشغل (حملة تفتيش) بقضية الحرية فى أكثر من اتجاه ، وتجمع فى معظمها ما بين محورين أساسيين يتناولان علاقة الذات بالذات وبالآخر من ناحية وعلاقة الذات بالموضوعى أى بالواقع القاهر من ناحية أخرى ، فى ظل سعى إلى الحرية يصيب أحيانا ، ويخيب أحيانا أخرى ، نتيجة لمجموعة القيم والسلوكيات الزائفة التى نرزح تحت وطأتها ، ونتيجة لقصورات فى شخصيته يتناوبها الإقدام والإحجام ، الجرأة والخوف ، اختيار الأصعب والاستسلام إلى الأسهل ، الحقائق والأوهام عن الذات والآخرين .

إن أحداً لم يعد يملك أن يسجننى ، أقول وأنا فى الثامنة والخمسين ، وأنا فى طريقى إلى السجن ألمح حريتى مكتملة فى آخر الطريق وتصالحى مع الذات بعد مشوار طويل . ولكن لم تكن هذه الحرية بالحرية المبذولة ولا بالحرية النهائية . يتأتى علىّ وقد طعنت فى السن ، أن أعاود بالفعل الحر والهادف توكيد حريتى المرة بعد المرة ، بفعل حر بعد فعل ، سواء تمثل هذا الفعل فى موقف أو كلمة . . .

وأفقد حريتى فى كل مرة أقول فيها لنفسى ، طال المسار وآن لى أن أستكين .

●



شجرة الكلام

الحرية فى الحياة وفى الإبداع

ليانة بدر
فلسطين

تقول خالتى الكبرى إننى ولدت بحدقتين مفتوحتين تراقبان ما يجرى بفضول واستمتاع . أكنت أراقب ولادتى فى نهاية مدينة القدس المقسومة إلى شطرين ؟ كان ذلك فى موسم الحصاد ، ويؤكد هذا رسم المرأة حاملة السنابل فى برجى الفلكى . أكان ذلك إشارة لارتباطى بالأرض ؛ دلالة على أننى ابنتها ، ولدت من لحمها ، من ترابها ، ومن خريف الفصول ؟

لم تكن أمى هى وحدها أمى . إنما جميع العجائز اللواتى روين لى القصص والأساطير ، تلك الحكايات الخرافية حول «الغولة» ، «العامورة» ، و« ست الحُسْنْ مع الشاطر حَسَنْ » . كان الكلام يمتد فى بيتنا شجرة متعددة الفروع ، نامية الأغصان ، يانعة الأوراق ، وارفة الظلال . يتعدد فى حكايا تلد الحكايا ، وقصص تفرخ قصصا . وخُرّافيات تطرح ثمار خيالاتها الملونة . كنت ألحّ على ضيفاتنا العجائز كى يحكين قصصا قبل أن أخلع ثياب النوم ، وقبل أن أتخلص من الحزام الصغير «الكوفلية» التى درجت العادات على ربطه حول بطن الطفل الصغير منعا لبرد الليل . كنت أقرفص قربهن فلا يدفعن لى مطلبا . تطول الحكاية وتتشعب فلا أقدر على مغادرتها إلى أن تحدث الكارثة التى لا أفلح فى دفعها حين يفوتنى الذهاب الصباحى إلى الحمام «المرحاض» . كان ما يحدث رغما عنى ، لأنى كنت أتفيأ شجرة الكلام . أدخل فى سحرها الخارق ، أقفز بين كلماتها الطلسمية ، وأغادر الغرفة الضيقة لأعبر جبالا ومفاوز وأنهارا لا يوجد مثلها إلا فى الخيال . كم كانت تلك الكلمات شبيهة بالتطاريز المرسومة على ثوب خديجة الفلاحى . أغمضت عينى مرة ، واكتشفت أن كل عروق الورد وتعاريج النباتات على قماش ثوبها الأسود تعاودنى بسطوعها الذى تحتفظ به الذاكرة . على حلكة ذلك الثوب الذى تلبسه الفلاحات فى بلادنا رأيت أصنافا من الزهور لم أشهدها من قبل . فاح أريج فاغم لم يلبث أن اندلق على شكل عطر الورد من الحُقّ الذى يأخذ شكل اللوزة متدليا من عنق الفتاة . ماجت سهول القمح بأعرافها الذهبية . كانت القصص تموج مثل تلك الرسومات ، تترقرق وتطرح عنها ثمار الحكايا .

لم تكن القصص السحرية وحدها التى تحكى فى البيوت . وراء الجدران كان الهمس يحمل أصواتا خفية يشق إدراكها ، بل يصعب فكّ مغازيها ومدلولاتها . كانت تلك حكايا النساء عن الظروف الصعبة التى يعانين منها ، والتى لا تخلقها فى حقيقة الأمر عقبات رجل واحد ، وإنما عقلية كاملة . يشكين ويتحسرن من بخس المجتمع لقيمتهن بعد الزواج . يدفع الكثير أحيانا لإعداد العرس ، إلا أن تحققه يجعلهن يعشن فى تهديد دائم لطرحهن دون رحمة . كان أىّ خلاف مع المرأة داخل مؤسسة الزواج يعرضها للعودة إلى بيت أهلها ذليلة صاغرة . لم تكن المسألة تنحصر فى إعادتها فقط ، بقدر ما كانت مرتبطة بتشهير علنى يفتك بسمعة المرأة ، بأولادها ، إن لم نقل ببقية أهلها . كل امرأة لم تكن صالحة لاجتياز ذلك الامتحان المخيف كانت مهددة بالانكشاف ، الهتك ، والتشهير ، إن لم تكن الفضيحة فى أتمّ معانيها . كانت هناك نساء تعدن إلى بيوت أهاليهن بمحض إرادتهن متحملات الأسى ، التعريض ، وإهانة السمعة . ليكتشفن أن الأهل يرفضون قبولهن . تفقد السلعة هويتها بمرور الوقت ، ولن يحصل عليها إلا المالك الذى دفع ثمن اقتنائها . من ناحية أخرى ، كانت هناك مسائل الشرف ، وغسل العار وما إليه ، مما يرتّب على أسرة المرأة تبعات باهظة إن لم تحسن «المُطلّقة» التصرف ، لذا كان الباب يغلق دون هوادة أمام لجوء أية امرأة . كانت تلك هى القصص التى سمعتها أيضا . فكان ذلك يشطرنى داخليا إلى قسمين يماثلان مدينتى المقسومة رغما عنها . كان كل ذلك يتراكم ، ويتحفّز متخذا شكل الاندفاع إلى التعبير فى بداية الصبا حين ظلت أمى تشجعنى ، وتثّمن أىّ حروف أكتبها . قالت إنها تعرف الكثير ، لكنها لن تكتب ، لذا كان من الضرورى أن أكتب ما عرفته ، سمعته ، وما شهدته . حتى لو تّم هذا فى المستقبل عندما أزداد دربة وخبرة .

معاناة النساء كانت تعيد لى تلك الصورة التى كن يطرزنها على قوالب يجعلنها للعرض فى أمكنة بارزة من البيوت ، وداخل إطارات خشبية ملبّسة بالزجاج . كن يطرزن تنينا ، طيرا من عصر ناصورات ، يطلقن عليه اسم «الطير الأخضر» الذى ظل يغنى بعد ذبحه ليكشف سرّ ذابحيه ، أو أنه حسبما يظهر لى نوعا من طيور الجنة التى تكتسى سحنة التنين فتكتسب تعبيرا مزدوجاً . يقف الطائر مرفوع الجناحين بقوة ، يفتح فمه حتى يوشك أن يغنى تحت شجرة عريضة الجذع ، وارفة الغصون . يفرش جناحيه ويفرد ريشه كما لو أنه يكاد أن يطير فى اللحظة التالية . لا نعلم لماذا ؟ لأنه فرح وسعيد ، أم لأنه منزعج وخائف ، أم لأنه كلاهما معا ! كأنه يوشك على المصارحة ، وكأنه يوشك على القول ، أو أنه يفغر فاه فى اللحظة الفاصلة ما بين الصمت والكلام . كان ذلك هو طائر البوح ، طائر المكاشفة الذى يقول ولا يقول ، يغنى ولا يغنى ، ولكنه فى جميع الأحوال يمثل الذاكرة الجماعية التى تحض على البوح والرواية والكلام ، تدفع إلى الكشف والتحدث والمصارحة . لم تكن احتجاجات النساء تمر بصمت أو سكون ، كانت تكتسب هدير العاصفة ، تندلع فيما بينهن قصصا وأقاويل تخدّر الصمت البليد الذى يحيط بمصائرهن ، وتنشىء تضامنا من حلقات وفئات تؤازر بعضها ، وتبلسم جراح بعضها الآخر برواية الحكايات ، القصص ، المواقف ، والرموز . يرى الباحث الفلسطينى فى التراث الشعبى إبراهيم مهوى أستاذ الأدب المقارن فى الجامعة التونسية ، والذى كان من أوائل الذين قدموا الحكايات الفلسطينية مترجمة إلى اللغة الإنجليزية : «أن فن الحكاية الشعبية نسوى ، ضمت فيها النساء كل ما يشغل بالهن من مشاكل الزواج ، الطلاق ، وتعدد الزوجات» ، وهو يرى أن المرأة تتناول مسائل الحياة عبر الخيال دون حرج .

فى ذلك الجو الساحر الخانق ، افتتحت الكلام كى تنالنى التأنيبات على ذكر الحقائق الواضحة بوصفى «برّامة» أى كثيرة حكى . كانت سطوة حضورى كطفل بكر فى عائلتنا التى قاست من وفاة طفل سابق تعطينى حقوقا غير

معتادة . صرت أجاهر برأيى فى كل ما يخص البيت من شؤون يومية حتى اتفقت عجائز العائلة على تلقيبى بالمحامية منذ كان عمرى ثلاث سنوات . لم يكن مألوفا أن تعرب أية طفلة عن رفضها للأشياء أو قبولها . لم يكن معتادا من الفتاة أن تحتج لا سيما وأن الأب لا يتكنى باسمها ، وإنما باسم ذكر وهمى حتى لو رزق بعشرة مثلها . لكنه فى تلك الأوقات كان مقبولا منى رغم أن أبى الذى خالف العادات وتكنّى باسمى بافتخار كامل تخلّى عنه بعد ما رزق بولد حينما بلغت العشرين . أذكر ، بوضوح كامل ، حالة الفزع التى كانت تستولى على عجائز العائلة كلما نادونى أثناء حمل أمى لسؤالى عن جنس الولد الذى تحمله ، بمنتهى الثقة كنت أخبرهم حينذاك : بنت . فتتفكك مفاصلهم ، وتنخلع قلوبهم ، ويرموننى بكل أنواع اللعنات لأننى الفأل الشؤم . كان لدينا مثل يقول : « خذوا فالكم من أطفالكم » بثقة كاملة كنت أعاود الجواب بين حمل وآخر ، لكى تزداد ضغينتهم علىّ ، أنّا التى تتحقق نبؤاتى ليس بسبب غيبى ، وإنما لما كنت أتمناه بكامل إصرار الطفولة آنذاك ، أنْ لا يفِدَ ذكر إلى العائلة فأفقد عرشى السحرى ومكانتى الخاصة . حين كبرت قليلا ، بتّ أقبل بأن يأتى الوريث الشرعى حتى يكفّ المجتمع اضطهاده عن أمى «أم البنات» . قبلت بفكرة اضطهادى من أخ سوف يفرض هيمنته المعتادة مقابل أن يخفّ طوق الحصار عنها ، حتى لو جُرّدت من امتيازاتى كلها . لا ، ما كان هذا سهلا حتى لشقيق يأتى على جناح الأمنيات ، لقد عرفت من نسائم الحرية ما لايقدر كائن على وصفه أو تتبعه ، لقد خرجت من شرطى الأنثوى فى الهنيهة التى أتيح لى فيها الكلام ، ولم يعد مقبولا بعد أو محتملا تفريطى بالشرط اللازم للحياة .

كانت عيادة والدى الطبيب فى أريحا المحاطة بمخيمات ثلاثة منتدى لسماع عشرات القصص والروايات عن العائلات الفلسطينية التى طردت من وطنها عام ١٩٤٨ . كانت نكبة فلسطين تتحول أمامى إلى شذرات من بؤس متصل ، وحكايات طويلة عن فردوس مفقود . كانت فلسطين أشبه بحكاية طويلة لا يحكمها الجان أو الملائكة . عماد الروايات كلها مرارة طعم العجز الناشىء عن خديعة مدُبّرة . لِمَ حدث ما حدث ؟ لم يخطر لى أن المأساة سوف تكرر نفسها ، وأننا نحن الذين ولدنا خارج حدودها وأوشامها سوف يطالنا شىء منها . كل ما جرى قبل مولدى ولم أساهم فى صنعه كان بمثابة وقائع خرافية لها صفة واقعية ما ، إلا أنها ليست قريبة منى ، لكنها صارت ، بعد عام ١٩٦٧ .

لم أشهد فلسطين الضائعة إلا فى مدرسة «دار الطفل العربى» فى القدس . فبعدما أنهيت الصف السادس الابتدائى فى مدرسة «خولة بنت الأزور» القريبة من مسرح الحكواتى فى القدس حاليا ، وعندما بعثت الأقدار بالمعلمة فكرية كى تكشف عن ولعى باللغة العربية ، ارتأت العائلة نقلى مع أخواتى إلى مدرسة داخلية رخيصة الأقساط تخفيفا من أعباء الديون التى تراكمت على والدى بسبب اعتقالاته السياسية المتكررة . أدخلنا إلى «دار الطفل العربى» التى جُعِلَت مأوى لأيتام مذبحة «دير ياسين» . فى المجاعة النسبية التى واجهتنى هناك تآخيت مع فتيات صرن صديقاتى . فبعد الرخاء البيتى النسبى صرت مضطرة إلى رصد المطعم ، ومزاج الطباخات كى نحصل أنا والصديقات على بعض الخبز المسروق بين الوجبات المتقشفة . مفاهيم جديدة دخلت إلى حياتى مع اجتيازى عتبة تلك المدرسة . الإحساس بأننى فلسطينية قبل كل شىء ، وأننى لست ابنة أهلى وحدهم . يعود الفضل فى ترسيخ الحسّ بالهوية الوطنية إلى السيدة هند الحسينى مؤسسة الدار التى أصرّت على إدخال مفردات الفرح فى حياتنا . لذا علّمت الطالبات الموسيقى الشعبية الفلسطينية ! الدبكات ، الأغنيات والتطاريز ، بالإضافة إلى الأناشيد الجريئة فى حسّها الوطنى قياسا إلى الوضع القمعى الذى فرض على الفلسطينيين فى تلك الفترة . تذرذرت القلوب بالفرحة والثقة بالنفس بدلا من كآبة اليتم ومرارة التهجير .

كنا على حافة الجوع فعلا ، إلا أن العزة الوطنية التى تربينا عليها هناك رفعت صيغة الذلّ التى كانت تحجب فلسطين الهجرة واللجوء ، معوضّة إياها بفلسطين الوعد والأمل . فى ذلك الجزء الجميل من القدس اكتشفت الرواية الأولى فى حياتى (ذهب مع الريح) لمارجريت ميتشل وصراع الحرب الأهلية عبر قضية تحرّر العبيد التى سوف تهزنى عميقا . لم أشعر يوما أننى محتجزة وراء سور مدرسة دار الطفل العربى بقدر ما أتيح لى المجال هناك للتعرف على عوالم ، اكتشاف شخصيات غير مألوفة ، البحث عن التاريخ الشخصى للفرد فى ارتباطه مع العالم . ربما أكون قد تعلمت فى تلك الآونة الإفلات من صيغة الشعارات أو الخطابية الملازمة للقضية وقد تبدّت فى المعاش اليومى ، والسيرَ العفوية لأطفال وفتيات تتدور أحلامهم على المخدّات وبين تخوت البؤس المكابر .

عندما عدت إلى بيت الأهل بعد ثلاث سنوات ، وقد قفزت عن الطفولة وصرت فى حكم الصبايا ، اجتاحتنى جراثيم التلوث التى تبث الرعب داخل أية فتاة عربية . النصائح الكثيرة ، المطالبات المتكررة بحفظ أوضاع معينة للجسد ، افتعال الرصانة ، التوبيخ الدائم فى سبيل تدجين محكم ، والأهم من هذا كله رعب الوصايا الألف والثلاثين بعد المليون . بدأ الانفصام بين الداخل والخارج يكمِّم الأمس واليوم وغدا . يجب أن أبدو سعيدة مهما كانت مشاعرى الداخلية تعيسة . علىّ أن أرحّب بالضيوف دائما وأبداً بالحميَّة ذاتها مهما بلغ انهماكى بأى من شئونى . أن أكبح جماح الضحكات الطبيعية وأستبدل مكانها قناعا من التهذيب والحكمة . وقبل كل شىء علىّ مواصلة الخوف من جسدى الذى تربطنى وإياه علاقة مزهرة . فأنا أركض به ، أرقص ، أدبك ، وأمشى بهدوء أو جنون . لكن الأحرى بى أن أبدأ بإعداد الأطباق المطبخية فهذا سوف يكسبنى لمسة الاحترام المجتمعية . ومن ناحية أخرى يجب أن أتعايش مع سرّ الجسد الأنثوى فلا أفكر فى استنطاقه إلا بواسطة طرق الاختفاء المناسبة ، لا سيّما وأن المبالغة فى التعاطى معه قد تجرّ دماراً أو ذبحاً بالسكاكين . ربما الخنق ، حتى ! آنذاك عرفت لِمَ لَمْ أكُنْ أرى نساء سعيدات إلا ممن تجاوزن سن الشباب . إذا تخلصت المرأة من جسدها الأنثوى يحقّ لها أن تسعد وأن تنعم بهدوء البال والطمأنينة . أين أذهب من هذا كله إلا إلى تسجيل خواطرى فى مفكرتى التى بدأت متابعتها منذ كنت فى سن الثانية عشرة ؟

عام ١٩٦٧ صرنا مطرودين خارج الضفة . خارج الأرض ، الوطن ، الفردوس الأرضى الذى لا نقدر على مفارقته طويلا . فقدت البيت ، الأم المتوفاة قبلها بزمن وجيز ، مسقط الرأس ، أفراح العائلة ، الصداقات ، الصور الشخصية ، رسوماتى الزيتية المبكرة ، وحلق اللؤلؤ الذى لم يغادر أذنىّ منذ ولادتى .

عام ٦٧ خرج والدى إلى عمان بعد أن اتهمه صديقه المتدين بالتهاون فى الدفاع عن البنات . ليس أمام القصف الذى تخبطه الطائرات فوق أريحا ومخيماتها ، بل المتوقع الأسوأ . وما عساه أن يكون ؟ كنا نحن البنات سبب شقاء أمى وموتها كظما وبؤسا لأنها لم تنجب الولد الذى يكحل عينيها ، ويثبتّ وجودها الاجتماعى الحميد . وكنا ، أيضا ، أحد الأسباب التى حضّت أبى على الخروج وسط النيران . هناك ، على الطريق رأيت الموتى المرتمين بين الأقدام المهرولة الخائفة للمرة الأولى فى حياتى . لم أحس بالخوف بقدر ما أحسست بالدهشة ، أيكون كل هذا الركض كى يموتوا هنا ، لماذا ؟ وأيضا لماذا ؟

عمان . عشنا شهرين فى بيت أصدقاء لايزال قيد البناء . ليست هنالك إلا فرشات الإسفنج التى ننام عليها ، بعض الملاءات التى جادت بها بيوت معارفنا ، وموقد غاز مطبخى صغير . أغلقوا الجسر ، منعوا اجتيازنا مسافة الستين كيلو مترا ، فصرنا لاجئين . ليس معنا حتى ما نرتديه . صرنا نتربص بالرسل القادمين .

كل الذين يعودون خلسة يرمون بالبنادق أو يموتون وسط مخاضات نهر الشريعة الحافلة بالتيارات . ما العمل إذن ؟

عام ٦٨ . الجامعة الأردنية . المطالعات الفكرية والتمرد المكبوت . ثم . التنظيمات الطلابية ، وبدايات الماركسية . أحببناها وانحزنا إليها . فقد تمكنت شعوب عديدة من خوض حروب تحرير شعبية وحازت على استقلالها . نحن ؟ لِمَ لا ؟ لكن كل ذلك مجرد نظريات فى نظريات ، انتشار عابر لخطابات جميلة لا تتحول إلى فعل .

عام ٦٩ . ياإلهى . ها هى تتحول من بذور الكينونة إلى الفعل . العمل الفدائى يدخل معظم البيوت . ما عادت الثورة حلما . هى الواقع إذن . النزول إلى المخيمات . دورات تعليم السلاح . معلمى الأول كان يتغيب عن بعض دروسنا فى مخيم البقعة ، عندما أسأله : أين كنت ؟ تلتمع العينان البنيتان الجذلتان . لم يكن أكبر منى كثيراً . يقول بخفوت : طبعا ، هناك . ليحرسه الخالق الجبار . كان يزور الأرض عشية الأمس فى إحدى العمليات . كان يروى لنا أحلامه ، ويعلّمنا التعامل مع المعدن بلطف بالغ . يقول : لا يتطوع الحديد إلا باللين . بعدها لم أره إلى أن سمعت أنه فى لبنان . سألت عنه كى ألقاه ، إلى أن رأيت موكبا عسكريا يستبعد لجنازة فى أحد الأيام ببيروت عام ٧٦ . من ؟ قالوا : هو . جورج حداد . تخليدا لحضور ذلك البطل الذى استشهد أثناء محاولته إنقاذ الرائد كنج من الجيش اللبنانى فى الشياح . أطلقت اسمه على الشخصية الرئيسية فى رواية (عين المرآة) . اسمه جورج حداد . وأنا ظللت تلميذة لم تفلح فى التقاء أستاذها بعد أن صار لديها ما يمكنها أن ترويه له .

انخرطت قائدة طلابية تسرى إلى مخيمات التدريب التطوعى . تجبى التبرعات . تذلّل العطلة الصيفية كلها ، ومعظم أوقات الفراغ للنضال . لم يكن نضالا بقدر ما كان شوقا ، توقـا ، انشدادا صـوب المستقبل والدار . أجمل اللحظات كانت حين ألتقى من أقنعهم بالعمل ، أو حينما أجد مع من أعمل معهم فكرا أو نقاشا أو تفتيشا عن واقع اللاجئين الذين هم نحن ، ونحن منهم . لم يكن الالتزام إلا تبنياً لتوق الروح المستمر إلى البحث عن الانتـماء . إذا جردونـا من الأهل ، الجيـران ، والبيـوت ؟ فلِمَ لا نفتش عنهم وبيـدنـا مصبـاح ديوجين ؟ . ركبت سيارات الجيب العسكرية من وإلى القواعد ، فتطاير الهواء حولى وتغلغل فى كل ثناياى . شربت مياها من ينابيع جبلية فى إبريق بداخله ضفدع ، وجريت فى الطوابير الصباحية حتى وقعت إعياءً . ولم أكتب لانشغالى باكتشاف الفيض الجديد الذى يغرقنا بإشراقاته . العمل الجماهيرى والتنظيم السياسى . وبين هذا وذاك أجلس فى مقاهٍ محرمّة على الفتيات المحافظات ، فتتابعنى نصائح بعض المعارف مهيبة بى العودة إلى الغرفة والانكفاء فيها انتظارا لقدوم الزوج الموعود . من كان يفكر فى زواج تقليدى تلك الأيام ؟ لم يكن يوحى إلا بشبهة التقاسم ، دون أن يكون دليلاً على التقاء فكرى ، ورغبات عاطفية مشبوبة ، أو حوارات بين الجسد والروح . بيت جامد ، تقاليد متزمتة ، طعام منتظم ، وتربصات عائلية ؟ من الذى كان يملك فينا الوقت لمثل هذا ؟ لم يكن الزواج حينها إلا فعلا عرضيا يندرج فى نطاق الاستغراق بهذه الحياة الغنية . محافظة على من يصون شروطها ولا يطيح بها إلى آبار العائلات ، وجشع التبادلات . تزوجت وأنا فى السنة الجامعية الثانية ، وبشكل عرضى غير مخطط له كان ذلك ردا على محاولة العائلة الممتدة الضغط على والدى لإخراج ابنته من الجامعة ، وتسفيرها إلى الخليج حيث يعمل حفظا لشرف العشيرة من سمعة الاختلاط المشبوه ، ومقامات التردد على جميع الأمكنة من معسكرات ومقاهٍ وشوارع . آمنت بأن الثورة أعطت مصداقية تغيير مفهـوم الشرف التقليـدى .

واستبداله بالشرف الوطنى ، ولم أتردد دقيقة واحدة أو أجبن أمام التهديدات . إذا عرف المرء تنفس نسائم الهواء الطلق فهل سيقبل الاختناق فى بركة المنازل الراكدة ؟

انكسر هذا كله بعد الخروج من عمان إثر اشتباكات أحراش جرش . تغير قبلها وجه المدينة إلى الكحلى الغامق إثر اشتباكات أيلول . ضاقت جنباتها ، وأمست ساحة لمطاردات أمنية . لم يربكنى الرعب أمام كل هذا . كنت محصنة بالطفل الذى أحمله داخلى وأنا بعد طالبة فى السنة الثالثة الجامعية . اختفى العديد من المناضلين فى البيوت . وبقيت أسعى داخل شوارع تضيِّقها صليات الرشاشات وعيون البصاصين .

فى مدينة تتخذ من البحر سكنا ، بيروت ، حللت . وقبلها لأقل من سنتين فى مدينة عربية أخرى . جفاف حياة المنافى . الضيق الاقتصادى ، بعد الشُّقة عمن عرفتهم بالأمس ، الغربة فى سبيل المبدأ . فأية متغيرات تحفظ الإيمان بالنفس ؟. فى سنتى الجامعية الأولى كنت قد كتبت أربع عشرة قصة قصيرة ، نشرت بعدها فى صحف محلية أردنية ، وتلوت بعضها على الهواء فى برامج الطلبة أو الهواة إذاعيا . منذ التحاقى بحركة المقاومة وأنا أحرص على تدوين مذكراتى . دون أن أفكر بتاتا بكتابة القصص . تغيرت أشكال الحياة المألوفة ، ولم أعثر على ما يوازى هذا فى بنية الحروف والكلمات . لم أكتب بعدها إلا فى بيروت عام ٧٣ إذ نشرت فى مجلة «الموقف الأدبى» التى أحيت حركة قصصية حافلة حين كان يديرها زكريا تامر . تسلل الشك بداخلى إلى العديد من القضايا عدا الكتابة . اعتبرت أن فترة الانقطاع تلك لم تكن إلا تدريبا على إيجاد وسائل أكثر مصداقية وصدقا . لم أؤمن بأن لغة مستعارة من الغير سوف تعبِّر عما أعانيه ، أو ما يلاقيه كل من عاش متغيرات تاريخية نادرة التحقق . لقد شهدت صعود الحركة الجماهيرية الأكثر اتساعا وفعالية فى التاريخ العربى الحديث . كما أتيح لى مطالعة تجربة فريدة فى نوعها ، وهى سقوط الدولة ، وتكسُّر القوالب الاجتماعية المألوفة . كل ذلك كان بمثابة «البصائر والذخائر» كأن العصر يستعيد التوحيدى . كأننى مع الذين عاصروا كل هذا شهدنا على تعامل الإنسان مع التاريخ عن قرب ، رغم كل ما جرى بعدها من انكسار الأمنيات .

للحروب ضجيج يصمّ النفوس . كان البحث عن شكل تعبيرى يبدو بمثابة تجربة أو مغامرة وسط طبول القذائف التى لا تتوقف . كنت أريد أن أحكى الكثير مما رأيته أو شهدته ، بوصفى طالبة تسنى لها عيش مرحلة الألوية الخفاقة والمظاهرات ، وشابة تسنى لها الاختلاط مع نساء المخيمات عبر عملها التطوعى فى القضايا الاجتماعية وأولها مكافحة الأمية ، والتثقيف الصحى . لم تكن هنالك حلول فكرية ، إذ إن التنظيم لم يحبذ تدخلنا فى حل الإشكالات العائلية . ولم تكن المسألة الاجتماعية مدروسة كى ينشأ جدل العلاقة بين الفكر والممارسة . لم يقبل التنظيم اليسارى التدخل أو مقاربة كل ما هو غير تقليدى . صار الإدلاء بالرأى المغاير أحيانا يدعو إلى التعريض بالحرية البورجوازية فى الكلام ، وكأن إعادة النظر أو البحث عن منهجية التعامل مع قضايا حيوية مسألة خاصة بمن هم برجوازيون . الكلام المقبول كان هو السائد تنظيمياً ، إذ تحوّل التنظيم إلى مجتمع آخر منغلق على نفسه ، يمتلك تقاليده المحافظة الخاصة به . لن تجد حينها طائرا يغنى خارج السرب إلا فى دخيلة نفسه أو قرارتها . لكن نافورة سرعان ما انبثقت لأجد فيها إشارة كإحدى الإشارات التى تدخل فى كل الحواديت «الخريفيات» تلك كانت أحاديث النساء . فبواسطتها صرت أعرف الكثير عن أساليب رواية الخبر ، وتناقل الأحاديث شفاهة . بتّ أقلب النظر ، وأعاود تمحيص التداخل بين المرء وروايته . النساء ووسائلهن التعبيرية التى تلخص الوجدان الجمعى ، وتشتق منه ، بل وتعيد إنتاجه مرارا وتكرارا . فعندما يعمد الشخص إلى نقل واسطة التعبير من حقل اليومى المعاش إلى حقل التخييل والتصور ، يبدأ كلامه بكلمة : قال . ليس تعبيرا عن

ارتباط ما سيرويه بضمير الغائب ، إنما تعبيرا عن رفع مرتبة الكلام العملي المتداول إلى مساحة أخرى تمسُّه شخصيا ، ويولدها من جديد . يعاود الوصف في مفتتح الجملة التالية قائلاً : قال : مخففاً حرف القاف ، وممعناً في بداية الألف مرجعا إياها إلى أصلها العاطفي «الآه» . بين بداية «الآه» وارتباطها بأل التعريف التالية ، يكتمل الكلام ، وتغلق الحكاية على مشهد هو مرجعية الكلام الشفهي في الثقافة الشعبية الفلسطينية . الكلام يؤدي إلى الكلام ، والحكاية تفضي إلى حكاية أخرى كأننا في دهاليز متقاطعة ، ومتراكبة . ليس هنالك جواب خالص ، أو اتجاه قطعي صارم . يكون جواب السؤال حكاية ، والخوض في غمارها يستلزم اللجوء إلى حكايات أخرى ، والإيعاز إلى القائل يستوجب معمارا لا نهائيا من اللبناتَ . هكذا يكتمل الكلام ، يرتصف ، فيعلو قوس قزح يتوّج الجباه .

كل مدينة جديدة عشت فيها جعلتني أكتشف نوعا جديدا من المنفى . فعندما تحوّل العمل السياسي إلى فعل يومي لا يثير الدهشة أو الانشداه ، أيقنت أنّي صرت بموازاة حائط صلب ، وعرفت أن التنقلات الكثيرة قد أفضت بي إلى منافٍ مستمرة . ماذا يفعل الإنسان إذا أراد وصف شارع بيته ، أو أركان طفولته عندما يُحرم من العودة إليها ؟ لم يكن هناك من سبيل إلى معاودة عيش الأشياء والإطلالة عليها من جديد . كنت قد عاودت كتابة القصص القصيرة ، إلا أنها لم تكن سوى حركة أو إشارة ، ربما إيماءه عابرة ، لم تكن إلا الرواية التي تستطيع لمّ شتات الأسئلة ، وانسكاب المعاني بعيدا عن الوطن . يوفّر المنفى إمكانية غريبة لعيش المكان بشكل مزدوج . فأنت ترى المكان الحالي فيما يراودك المكان الأصلي.كل نسمة هواء أو نشيد شجرة في الطريق تثير مقارنة متخيلة ، أو نسيانا ثقيلا يخفي التذكر الحاد ، أو الإحساس بفقدان القدرة على العيش في مكان ناقص . يصبح الأصلي هو الاكتمال ، وما عدا هذا هراء ، لعبة ، أحبولة رتّبها الزمن للخداع . كنت قد أنجزت مجموعة قصص كتبت بين ١٩٧٣ ـ ١٩٧٥ عنوانها (قصص الحب والملاحقة) ، لكن قوانين المنفى الغامضة لم تتح لي نشرها عن طريق اتحاد كتابنا النشيط في بيروت آنذاك . لم يتعامل الكتاب المسؤولون عن النشر مع نتاجي بجدية ، وكأن سؤال التصنيف هو الأساس . لم أكن تابعة لمصالح سياسية تقنعهم بإلقاء نظرة جدية على المخطوط . ولم أكن رجلا يمتلك القدرة على الثبات وإن كان عن طريق جنسه فقط . لذا مرّت الفرصة دون أن يتاح لي سوى إلقاء السؤال تلو السؤال عن إمكانيات النشر .

حين بدأت كتابة روايتي (بوصلة من أجل عباد الشمس) عام ١٩٧٦ حاولت استجلاب شكل المنفى إلى النص . جعلت الرواية تنبني على شكل مربعات تتقاطع عموديا وأفقيا لترسم اللوحة الشاملة . كان ذاك شبيها بالكلمات المتقاطعة . ألا يشير المنفى إلى ما يشبه هذا في حياتنا ؟ تتقطعّ الأزمنة ، تنفصل الأمكنة أو تتواصل بتركيبة ما ! في تلك الرواية أيضا جعلت من النساء راويات برغم أن البطل الذي يخطف طائرة ، وتدور حوله الأحداث ، يشد الانتباه . كان هناك نوع من التوزيع للأصوات برغم أن الراوية هي التي تحكي الأحداث . كان لابد من شخص تتلاقى عنده مصائر أناس مرتبطين إنسانيا لكنهم موزعون جغرافيا ، أي هم منفصلون ومتلاقون بمعنى ما . تمتعت بحرية بالغة في وصف شخصياتي ، فموقعي الهامشي بوصفي امرأة لم يقيض لها أن تكون مسؤولة عن موقع لم يفرض على الالتزام الدوجمائي مثل بقية المنخرطين في المؤسسات . عندما قدمت المخطوطة للنشر في دار «ابن رشد» بعدها بثلاث سنوات فوجئت بالاستقبال الحار الذي أبداه الكاتب حيدر حيدر . أخبرني أنه وجدها من أفضل الروايات العربية التي قرأها في العشر سنوات الأخيرة . احتفى كتاب آخرون بها . ومنهم غادة السمان . وعندما خرجت التعليقات المتتابعة في الصحافة عنها ، عرفت أنني سأصنع نمط حياتي وانبثاقها من داخل ذاك الفيض .

بدأت كتابة الرواية التالية التى تدور حول الانشطار العنيف للذات المنفية فى بيروت المقسومة إلى شطرين . عملت على رسم شخصيات تعيش فى المنطقة الغربية . فإذا بالطائرات الإسرائيلية تطيح بمنطقة الفاكهانى ، بدمار طال أكثر من ثلاثة وعشرين بناية . وبمئات القتلى والجرحى . هز المنطقة انفجار حاد ، ما لبث أن تابعته الصواريخ والقذائف الفراغية والعنقودية ، إلى أن تغيرت جغرافية المكان تماما . لم أستطع إكمال الرواية التى بدأتها بعد أن تحولت المنطقة إلى بقايا أحجار شبيهة بهيروشيما . تركت ما كان بيدى ، وبدأت أكتب عن غارة الفاكهانى نفسها . عملت على شكل جديد هو وسط بين القصة والرواية ، أى القصة الطويلة التى تسرد بنفَس روائى . مجموعة قصص (شرفة على الفاكهانى) كانت وليدة مرحلة من التشرد داخل النص . خرجت من بيت الرواية . ولم أستطع العودة إلى خيمة القصة القصيرة ، فصممت عريشة تجمع ما يتوفر من خصائص الاثنتين ، ولم أتلكأ فى استجلاب الحياة إلى النص ، قد تكون هناك أزمنة صالحة للتذكر الروائى إلا أن بعض الأحداث لا يمكن كتابتها إلا فى أوج غليانها . إذا ابتعدنا عن الشعارات المسبقة ، فربما تشتغل المعادلة وينشأ ما نرتجيه . من ناحية أخرى ، عملت فى تلك المجموعة ، التى تضم ثلاث قصص طويلة ، على البحث عن التعبيرات الشفهية العفوية فى أحاديث الناس العاديين .

كان الواقع اليومى المصنوع من معاناة الناس البسطاء وسط حرب أهلية يجعل من اللغة التقليدية عبثا إن لم يتم العثور على مسارب جديدة ترفد الأولى ، وتؤكد غناها . أعددت مجموعة القصص ، وأرسلتها إلى المطبعة ، فإذا بحرب ١٩٨٢ تقوم قبل أن أبدأ فى تصحيح البروفات . لم أعرف فى خضم الحرب ماذا جرى من أمر هاته القصص . هل أصيبت المجموعة ، هل احترقت المطبعة ، أم أنها فى مبنى دار النشر الذى أشبع قصفا ؟ تحتّم علىّ تكليف أحد الأصدقاء الذين استطاعوا البقاء فى بيروت بعد خروج الفلسطينيين بالبحث عنها . عندما وجد المجموعة ، وأخذ على عاتقه تصحيح مسوداتها ، دخل الإسرائيليون إلى مركز الأبحاث الفلسطينى حيث يعمل ، فاختفت المجموعة من جديد بعد إغلاق المركز بالشمع الأحمر ونهب محتوياته . لذا توجّب علىّ العودة إلى أصول هذه القصص وترتيبها من جديد ، كى تصدر فى دمشق عام ٨٣ ، لا سيما وأننى عانيت الكثير حتى حصلت على الأصول التى توزعت بين عدة مكاتب وبيوت أثناء الاجتياح . خلال تلك الآونة فقدت أرشيفى الشخصى . تسجيلات صوتية لأغنيات عفوية اخترعها مهجرو تل الزعتر بعد خروجهم من المخيم إلى الدامور ، والكثير من النصوص الأولى المعدّة للصياغة النهائية . لكننى استطعت الحصول على معظم القصص التى صدرت بعدها موزعة على مجموعتى (شرفة على الفاكهانى) و (أنا أريد النهار) ، لأننى كنت منذ عام ١٩٨١ أدخر عدة نسخ مصورة من القصص فى أماكن عدة خوفا من القصف الإسرائيلى الذى رأيت مدى دماره فى مكان يقابل عملى ، ويجاور بيتى .

فى مجموعة (أنا أريد النهار) جماليات الأمكنة التى ننتمى إليها ثم نغادرها ، أو نفترق عنها . أردتها أن تتضمن وجوه الخيبة ، الضعف ، الخسارات لنساء يعشن المرحلة . كان حصاد المراحل يرخى على النساء فلم يعدن إلى تفاؤلهن القديم الذى تجلّى رغم جميع الصدمات فى مجموعة (شرفة على الفاكهانى) حيث يواجهن الموت ، لكنهن ينصرفن إلى مكافحة رعبهن بالطريقة ذاتها التى يتصدّين فيها للأحزان . كانت هنالك قصدية واضحة فى اجتلاب نظرات واهتمامات حيواتهن . هناك النباتات . أوراق الشجر ، والحزن الدفين ذاته حينما تراقب امرأة فيهن وضعها فتكتشف أنه مازال على حاله فى الجوهر ، وأن عسكرة المجتمع دفعتها إلى الميدان لكى تكون طباخة ، أو مدبرة للخطوط الخلفية من جديد ، لن تستطيع أن تنتمى لحالة الحرب ، ولا يمكنها عبورها أو

القفز عنها ولو بالاستشهاد القتالى الذى يفعله الرجال . بدأت الحرب تشكل نوعا من العبث الذى يمنع الحياة نفسها من النمو . ويمنع الناس من التنفس بعيدا عن غبار القصف والقصف المعاكس . صدرت مجموعة (أنا أريد النهار) عام ١٩٨٥ فى سورية أيضا .

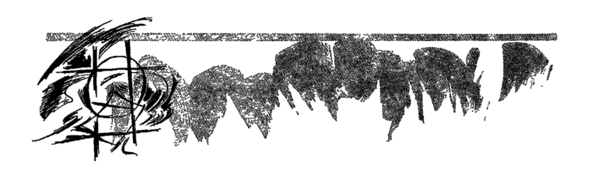
بعد الخروج من بيروت ، أصبت بصدمة جديدة ناتجة عن تعدد المنافى ، وظروف الإبادة التى تكررت حتى صارت حدثا عاديا ، فى نشرات الأنباء صبرا وشاتيلا ، ثم حرب المخيمات التى استمرت أكثر من سنتين . معارك نهر البارد والبداوى . تدمير مخيم شاتيلا الذى عرفت سكانه سنوات عديدة ، ثم تدمير مخيم برج البراجنة . كل هذا كان قد ابتدأ عام ١٩٧٦ فى تل الزعتر . أردت أن أعود إلى الأصل ، إلى النموذج المحتذى فى حروب التدمير الطائفية هذه ، لذا بدأت فى إجراء المقابلات ، وجمع الأغنيات ، الأمثال الشعبية ، الحكايات ، المصائر ، أسماء الأمكنة والمحاور . وتطوّر الحصار . وددت أن أحيى تل الزعتر المهدوم ، والمسوّى بالأرض من جديد . اهتممت بالتفتيش عن كل قشة لها علاقة بتجربة تل الزعتر ، اصطلاحات الحديث ، التعابير المميزة ، أنواع الطعام ، تقاليد الأعراس ، الملابس ، طريقة تناول القهوة ، الإيماءات ، وعلاقات الإنسان مع الطبيعة والمكان . بدأت الرواية بحكاية حب ثم احترت : ماذا يفعل الناس بعواطفهم فى تلك الأوقات ؟ ماذا يفعل كل الفلسطينيين الذين يعيشون حالات الحصار فى كل الأماكن . هل نستطيع حقا أن نعيش كما يتهيأ لنا ؟. كان ذلك هو السؤال المحورى فى الرواية : ماذا يفعل الناس بحياتهم فى تلك الظروف ؟. فى رواية (عين المرآة)الصادرة عام ١٩٨١ ، بعد مرور ما يقارب خمسة عشر عاما على سقوط المخيم ، حاولت أن أصل إلى المسكوت عنه داخل الرجال والنساء .

ليست النساء وحدهن من يقعن تحت سيطرة المكبوت ، فحالة الاستعمار والقمع تجعل من الرجل فريسة سهلة ، خاصة فى ظروف التخلف الاجتماعى التى تجعل من الانفصام بين الظاهر والباطن شريعة يومية . هل تستطيع الفتاة فاقدة أسباب القوة اجتماعيا واقتصاديا أن تحب ؟ ولكن أيستطيع الرجل أيضا ! فإذا صارت هناك عاطفة فما الذى يحدث لها فى الجحيم ؟

مازلت أفكر فى أن ظروف الحصار والقهر توفّر الفرصة لتحقق الجحيم على الأرض ، لكن أى جحيم ؟. فى مجموعة قصص (جحيم ذهبى) أردت أن أتهكم على مفارقات المنافى . احتلت السخرية المرّة مكانها فى أحاديث الناس ، لذا صار جديرا بنا التفتيش على ما يرادفها فى النص الأدبى . هناك سخرية من الأمكنة ، المفارقات ، أنواع سوء التفاهم لغويا ، من المسافات ، المعانى ، ومن الذات أيضا ، ليس هنالك موقف مسبق ، وليس هنالك «تابو» أو محظور يقف أمام مكاشفة الذات مع نفسها ومع الآخر . ماذا فعلت بنا الأمكنة ، وماذا فعلنا بها ؟ بماذا يؤثر علينا المنفى ؟ وبمَ نؤثر به ؟ كان ذاك جحيما ذهبيا على أية حال .

لا أريد أن أذكر الآن قصص الأطفال التى نشرت تباعا منذ عام ١٩٨٠ . كل قصة منها كانت همهمة للأطفال ولنفسى أيضا للنوم فى عالم يألف الأرق ، عندما كنت صغيرة قالت عجائز عائلتى سليطات اللسان أن البَرمَ لا يليق إلا بالعجائز . إنه غير لائق لطفلة ، أو صبية ، أو امرأة . عندما كبرت وفتشت فى المعجم حول معان كثيرة للكلمة . رأيت : البرم مأخوذ من إبرام الحبل كأنه قد ضُيِّق عليك . فعسى أن يكون برمنا نحن وسيلة لجعل الحياة أكثر رحابة ، انفساحا ، وحرية .

●



رؤيـــة

محمد إبراهيم أبو سنة

مصر

ما من كلمة فى اللغة ، أى لغة ، قدّر لها أن تشع بالسحر والإثارة والجمال مثل كلمة «الحرية» ولعل الشاعر الفرنسى لوى أراجون كان يتصورها معادلا مطلقا للوجود حين قال فى (مجنون إلزا) : «خلقنا لنكون أحراراً خلقنا لنكون سعداء» . وربما كان عنترة بن شداد يقصد المعنى نفسه حين ينشد :

لا تسقنى مــاء الحياة بـذلـةٍ ... بل فاسقنى بالعز كأس الحنظل

مــاء الحياة بـذلـةٍ كجهنم ... وجهنم بالعز أطيب منزل

إن الإحساس بالحرية هو الذى جعل هذه البدوية الشاعرة ميسون البحدلية ترفض قصور الخليفة فى دمشق وتشتهى الحياة فى خيمة فى البرارى الفسيحة العارية إلا من الحرية .

لبيت تخفق الأرواح فيــه ... أحب الىّ من قصــر منيف

وهى «الحرية» التى دفعت زوجة عمدة الصعاليك عروة بن الورد إلى العودة إلى أهلها بعد سبعة عشر عاما قضتها معه وأنجبت له فيها البنين والبنات ، ولكنها لم تنس أنه كان قد اختطفها وجعلها أمةً له فاحتالت عليه حتى عادت إلى أهلها تاركة أولادها ، والرجل الذى لم تستطع أن تنكر أنها لا ترى فيه عيبا ، ولكنها فقط كرهت العبودية ؛ كرهت أن تكون أمةً . تقول سلمى الكنانية لعروة بن الورد : «يا عروة أما إنى أقول فيك وإن فارقتك الحق والله ما أعلم امرأة من العرب ألقت سترها على بعل خير منك وأغض طرفا وأقل فحشا وأجود يداً وأحمى للحقيقة وما مر يوم علىّ منذ كنت عندك إلا والموت فيه أحب إلىّ من الحياة بين قومك لأنى لم أكن أشاء أن أسمع امرأة من قومك تقول «قالت أمة عروة كذا وكذا إلا سمعته . ووالله لا أنظر فى وجه غطفانية قط فارجع راشدا إلى ولدك وأحسن إليهم» .

لا أعتزم كتابة مقال عن الحرية بل أعتزم الحديث عن إيماني بها ، لا بوصفها قيمة كبرى من قيم الوجود ، بل باعتبارها سبيلاً لا بديل عنه للحياة الكريمة الخلاقة وإذا كانت الحرية محاولة السيطرة على الضرورة التى تتمثل فى القوانين الطبيعية والقيود السياسية والقهر الاجتماعى ، فإنها تتحول إلى ضرورة للإنسان أولا وللشاعر على وجه الخصوص . لقد اهتز كيانى برعشة اكتشاف الشعر والحرية فى وقت واحد فى عام ١٩٥٢ قبل الثورة مباشرة ؛ حيث كانت القاهرة تموج بالمظاهرات السياسية ، وكنا ونحن صبية نخرج وسط طوفان تلاميذ المدارس معلنين عن شوق الوطن إلى الثورة التى لم تلبث أن خفقت أعلامها ودوى نفيرها. اكتشفت من خلال ترديد الشعارات السياسية والهتافات الوطنية أن جرسا خاصا يولد فى نفسى شعورا بالنشوة والحماس ، إنه جرس الشعر والحماس للحرية . لقد أصبح إيمانى بحرية الوطن ـ منذ هذه البدايات ـ أقرب إلى العقيدة منه إلى الحماس الوجدانى . وكانت قصائد هذه المرحلة الساذجة تمتلىء بالتسبيح بالوطن ورؤيته نبيلا ناصعا صافيا لا يدانيه شىء . وكان أول اختبار فردى للحرية يرتبط بصورة طريفة أيضا بكونى شاعرا . فقد انخرطت فى كتابات مسجوعة ظننتها شعرا جعلتنى أتيه فخرا على أقرانى فى القرية التى كنت أعود إليها فى الصيف خلال العطلة حيث أسرتى . وكان اكتشافى لموهبتى الشعرية يدفعنى للزهو والعزلة والانكباب على القراءة وممارسة طقوس شعرية تبدو غير مألوفة فى البيئة الريفية ، حيث كنت أتجول وحيدا على شاطىء النيل أو أذهب لأقيم على أطراف الصحراء الشرقية القريبة من حدود قريتى ، ولم أكن أعبأ بأحد ولا أسعى لصداقة أترابى من الصبيان ، ولكننى كنت أسعد حين يتقربون إلىَّ . كانوا يسخرون منى ويشيعون أننى أسرق الأشعار من الكتب وأنسبها إلى نفسى ، وذات يوم قرروا اعتقالى بصورة مؤقتة فى منزل أحد الأقرباء ، على أن يجردونى من كتبى ويتركونى أمارس الكتابة بعيدا عنها ، فإذا كتبت شعرا اعترفوا بى وإلا فإننى مدع لصفة الشاعر . وبالفعل ، فقد عكفت على كتابة قصيدة ساذجة أقنعتهم بأننى شاعر فعلا ، ولكنهم لم يكفوا عن السخرية وتنظيم المؤمرات للإيقاع بى . ومرة أخرى كانت الحرية زوجا وفية للشعر فى هذه المناسبة الصبيانية . لقد ظلت شاعريتى فى موقف الاختبار ، سواء على المستوى الفنى أو المستوى الواقعى . ونظرا لدراستى فى الأزهر منذ بداية المرحلة التعليمية (معهد القاهرة الدينى : ابتدائى وثانوى ثم كلية اللغة العربية «الدراسات العربية» حين تخرجت منها عام ١٩٦٤) ، فقد واجهت سلطة تقليدية تمارس قمعها على مستوى التفكير والكتابة وحتى التصرف. ومنذ المرحلة الثانوية تمردت على الزى الأزهرى وعلى الإطار التقليدى للمعرفة ، وبدأت أعد نفسى لمستقبل غامض ، ملامح الرفض فيه أبرز من ملامح القبول . لقد أنشأت جماعة أدبية فى المرحلة الثانوية جمعت عددا من الموهوبين من الشعراء والقصاصين من المصريين والسودانيين والنوبيين ، وكانت هذه الجماعة توفر لنا الكتب العصرية بعيدا عن مناهج الدراسة ، فقد تعرفنا الفلسفة والاقتصاد السياسى والمسرحية والرواية والقصص القصيرة ، وبالطبع وُصِمَتْ الجماعة بأنها تضم اليساريين . ونظرا لعدم فاعلية كتاباتنا وضعف موقفنا الأدبى صبيانا ، فلم نواجه سوى ببعض اللوم والشائعات ، وتجنبنا بعض الطلاب من زملائنا تأففا من رجس الأدب الغربى الذى كنا نقبل على قراءته بشغف وكأنه يعد بعالم آخر تنهار فيه أسوار التعصب والتزمت ونعانق من خلاله آفاق الفكر الإنسانى بشموله وتنوعه وانطلاقه كانت هذه مرحلة التكوين ، وكانت الشائعات حول يسارية جماعتنا تقلقنا ، وكنت أحيانا أتهم بأننى «وجودى» ، ولكن الاختبار القاسى لحريتى الإبداعية كان فاجعا حين دعيت ، وأنا فى السنة الدراسية الأولى فى الكلية ، للاشتراك فى ندوة شعرية . كنت قد كتبت قصيدة سياسية مباشرة بعنوان «بعض الوقت يا مستر دلاس» كانت تتعلق بتجرشات الولايات المتحدة بالصين . كان ذلك عام ١٩٥٨ . قرأت القصيدة فى رابطة الأدب الحديث ، حيث كنت أتردد على ندواتها يوم الثلاثاء ، وقد قوبلت القصيدة فى الرابطة بتهليل دفع الناقد الراحل مصطفى عبد اللطيف السحرتى إلى القول بأنه «ينبغى علينا الاحتفال الليلة بميلاد هذا الشاعر» أسكرتنى الكلمات التشجيعية وأنستنى القاعدة

الذهبية التى كنا نتعلمها فى البلاغة وهى «أن لكل مقام مقالا» ، فحملت قصيدتى إلى ندوة كلية اللغة العربية بالأزهر . لقد انبرى شعراء الكلية فى ذلك الوقت يجلجلون بقصائدهم العصماء الموزونة والمقفاة ، التى تتسم بالنبرة الخطابية المباشرة تستثير فى الطلبة وبعض الأساتذة أقوى المشاعر وأعمق الغرائز ، فكانت القاعة تدوى بالتصفيق حين تأتى القافية متفقة مع التوقع السائد لمجيئها وقدرة بعض الحفظة على التنبؤ بها قبل أن ينطقها الشاعر مرشحا لها . كان المناخ ملتهبا والأكف تكاد تحترق من التصفيق ، والإثارة فى قمة توترها وفجأة دعيت لإلقاء قصيدتى . وما إن بدأت وكانت من الشعر الحديث بل من تجاربى الأولى . تبدو أقرب إلى النثر مفعمة بخطاب سياسى مضاد تماما للسائد والمتوقع ، بل إنها تنحو فى بنيتها الفنية إلى الارتباك والتفكك ، فضلا عن لغتها التى تقترب من لغة الصحافة وتستفز بلاغة «البحترى» وانطفأ الحماس فى القاعة ثم فتر تماماً ثم تحول همهمة ثم عاد ليتصاعد فى صورة توتر مكتوم لم يلبث أن انفجر . وبدأ قذف بعض عبارات الاستهجان وقفز ثلاثة من الأساتذة إلى المنصة حيث أقف ووجهوا كلامهم إلى مقدم الندوة وعلى مقربة شديدة منىّ قائلين له :

«هل هذا شاعر ؟ هل هذا شعر ؟ من قال له أن يصعد فوق هذه المنصة ؟»كانت المحاكمة قد بدأت بمقدم الندوة وكنت مازلت مصرا على إنشاد القصيدة . وفجأة شعرت بألم حاد فى معدتى مع نهاية القصيدة ، وما إن انتهيت من الإلقاء حتى سارعت بمغادرة المكان وأنا فى أقصى درجات الانفعال والتوتر والألم ، وأدركت أننى لم أكن موفقا طبقا للمبدأ البلاغى المعروف . ومنذ ذلك اليوم قاطعت ندوات الكلية والجامعة الأزهرية إلى أن تخرجت . لقد كانت سطوة الدراسات التقليدية تجعل من تحولى إلى شاعر حديث يجعلنى أبدو أشبه بمتمرد خارج على التقاليد ، خاصة أن الدوائر التعليمية الأزهرية كانت تسارع بالربط بين الاتجاه الفنى والمعتقد الدينى أو السياسى دون اعتبار لفكرة الحرية الفكرية . إن الخروج على الشعر التقليدى هو بمعنى ما خروج على الأسس الفكرية للعروبة والمواضعات الدينية . وإذا كان بعض الشعراء المحدثين الذين تخرجوا فى كليات أخرى من جامعات غير جامعة الأزهر قد واجهوا بعض الاتهامات السياسية ، فقد كانت دائرة اتهامى أشد قسوة لأن اختبار الحرية قد تناول مسائل شائكة تتعلق بالمعتقد ذاته . من هنا كانت حساسيتى مفرطة تجاه حريتى الفنية ، وتجاه الحفاظ على شاعريتى وإيمانى بالتجديد مما دفعنى بقوة إلى الاحتماء بالحركة الأدبية والثقافية فى المنتديات والروابط والتجمعات الحديثة ، غير عابىء بمصيرى التعليمى ولكننى فى الواقع كنت أعمل بجدية شديدة على نيل شهادتى الجامعية بأكبر درجة من الحرص على مستقبلى العملى . ولكن ذلك لم يكن مطلقا مرتبطا بأى لون من التنازل الأدبى أو الفكرى ، بل يرتبط فقط بالتركيز والاهتمام بمراجعة دروسى جيدا وأداء الاختبار بكفاءة حتى أننى تخرجت فى الليسانس بدرجة جيد جدا مع مرتبة الشرف الثانية .

لقد تأصلت قيمة الحرية الإبداعية فى نفسى عبر هذه الاختبارات المركبة وكنت قد أسلمت مصيرى النهائى للشعر باعتباره عصب وجودى ، وربما اعتبرته الهدف منه أيضا . لقد كانت صلتى وثيقة بالشعراء الجدد من خلال الحلقات الأدبية التى كنا نعقدها ، فى نادى القصة بالقصر العينى ورابطة الأدب الحديث والجمعية الأدبية المصرية ، وفى منازل بعض الأصدقاء . وكان معظم هؤلاء الأصدقاء يختفون بطريقة مفاجئة لأكتشف أنهم ذهبوا إلى المعتقلات . كان الإحساس فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات . ومع بداية حرب اليمن يوحى بافتقاد الحرية . بل لا أتجاوز إذا قلت إن شعورا عاما بالرعب كان يرافقنا ونحن فى ندواتنا أو فى مقاهينا التى كنا نتردد عليها خاصة مقهى «إيزافيتش» . وكانت شجاعتنا تطغى على خوفنا ، ولكن وطأة الإحساس بالقهر السياسى كانت تطفح فى كل ما نكتب . لقد كتبت فى هذه الفترة القاتمة قصيدة بالغة التشاؤم هى قصيدة «السر» تقول فى مطلعها :

في صمت احمل كفنك
وادخل قبرك
لا غيرك
سوف يصلى من أجلك
لا غيرك»

وكان الأسلوب الرمزى قد بدأ يمثل لى نافذة للمراوغة والمفارقة . إن أول قصيدة رمزية كانت تدعو إلى المواجهة وهى «طفلة القمر» التى كنت أعنى بها الحرية :

لا تندبوا الخدود كالنساء
أو ترفعوا الأكف للسماء
لا تسألوا ما بالنا قد جفت الضروع
تنام أمهاتنا على وسائد الدموع
والريح خنجر يغتال فى حقولنا الربيع
فأنتمو أسلمتمو إلى العدو طفلة القمر
أسلمتمو عدوة الجدران للجدران

ولكن ذلك لم يمنع حين طفح الكيل من التصريح والمناطحة كما فى قصيدة «لا» ، ولم يتح لهذه القصيدة أن تنشر قبل أن أضعها فى ديوان (حديقة الشتاء) . تقول القصيدة فى مطلعها :

«نا نخاف أن نقول «لا»
سيصنعون من جلودنا النعال
سيتركوننا نسابق النمال
نرتاح فى ثقوبها
وسوف يصنعون من ظهورنا المقوسة
أقواس نصرهم
سيعبرون مثقلين بالفخار
لأن ذلنا أعزهم

كان الحزن العميق سمة واضحة ومميزة لهذه المرحلة التى سبقت هزيمة عام ١٩٦٧ . وتجلى الحزن فى قصائد كثيرة من ديوان (قلبى وغازلة الثوب الأزرق) ، والقصيدة التى تحمل عنوان الديوان هى تجسيد لأسطورة الفقد والأمل فى الغدّ . وكان الإحساس بشىء فادح سوف يحدث يخيم وبقوة على قصائدى عشية حرب ١٩٦٧ . لقد كتبت قصيدة «الصرخة والخوف» عام ١٩٦٦ ، وذهبت بها إلى الدكتور لويس عوض لنشرها فى الملحق الثقافى لجريدة الأهرام الذى يصدر يوم الجمعة . كان نجيب محفوظ قد أتم نشر روايته (ثرثرة فوق النيل) وبدا كأن القصيدة ستأخذ مساحة كافية ، ودفع بها الدكتور لويس إلى المطبعة وذهبت كالعادة يوم الأربعاء لمراجعة «بروفتها» ، وبعد المراجعة عدت سعيدا إلى المنزل وأنا على ثقة من نشرها فى عدد الجمعة ، واستيقظت مبكرا لأخطف «الأهرام» وإذا بى لا أجد القصيدة . كانت المساحة المخصصة لها فى الملحق قد احتلها مقال للدكتورة

بنت الشاطىء . وطويت الصحيفة كما طويت خيبتى وقضيت اليوم فى بعض الحدائق فى مصر الجديدة . عدت فى المساء لأجلس على مقهى «ريش» بميدان سليمان باشا ، حيث قابلنى أحد الأصدقاء متهللا ومعبرا عن إعجابه الشديد بقصيدتى « الصرخة والخوف » المنشورة فى «الأهرام» . ودهشت وقلت له أين قرأها . إنها لم تنشر فى «الأهرام» وبعد جدل مثير أحضر لى الصحيفة ورأيتها منشورة فى الطبعة الأولى من الأهرام نفسه . واتصلت بالدكتور لويس عوض الذى أبلغنى أن رئيس التحرير قد رفعها بعد طبعها فى الطبعة الأولى . ولا أنكر أن شيئا من الخوف قد اعترانى فقد كان عبد الناصر فى قمة مجده ونظامه فى قمة رسوخه . القصيدة مقطعان . الأول بعنوان «الصرخة» ويكاد أن يكون نبوءة حقيقية بالهزيمة الخاطفة فى عام ١٩٦٧ أى بعد ذلك بعام واحد وكان المقطع الثانى بعنوان «الخوف» يقول جزء منه

قلنا نحن مصابيح العالم
وكذبنا
خانتنا ذاكرة الريح
كنا نحمل ألف ضريح
ونصلى لإله مشبوه ذى وجهين
وبحثنا عن سيف شجاعتنا
بين تجاويف هياكلنا الخشبية
وتصايحنا
«كذبا» نحن حماة الحرية
قلنا إن الله إله واحد
وتهامسنا : إن الله كثير
قُلنا إن الحب شفاء الأوجاع
وتبادلنا فى الظلمة طاعون الحقد
قلنا سنقول الصدق
وقطعنا كل لسان صادق
قلنا لا يهزم قلب المؤمن
لا يدركه جزع فى موقد
لكنا حين أتانا الأعداء
حاصرنا ثعبان الخوف

كان عام ١٩٦٦ هو عام تأكيد زعامة عبد الناصر فلم يحدث أن اتسع نفوذه فى الداخل وارتقت سمعته العالمية فى الخارج كما حدث فى هذا العام . كان اليقين الجازم بقوة النظام وسيطرته لا يقبل الشك ولكن قصيدة «نحن غزاة مدينتنا» كانت تنبثق من رؤية داخلية لواقع يوحى سطحه الإعلامى بالقوة والتماسك والمجد القومى ، وكان عمقه الاجتماعى مفعما بالقهر والخوف والشك . ونشرت القصيدة فى مجلة «حوار» اللبنانية عام ١٩٦٦ ، وقد رأى فيها البعض نبوءة مبكرة بما حدث عام ١٩٦٧ تقول أبيات من القصيدة

وتساءلنا
أى غزاة جاءوا فى منتصف الليل

رجعوا بالأشجار بعيدا عن مجرى النهر
هدموا أعمدة الضوء
رحلوا بالأزهار إلى مقبرة وحشية
وضعوا سيفا بين شفاه تدنو من عنقود القبلات
داسوا بالخيل جبين المعبد
طردوا منه الصلوات
صرخوا فى وجه الفجر
ماتت زهرات الحلم على شفة الماء
ماذا ؟ هل كان الجدول مسموما
هل كان القمر صديقا للأشباح ؟
من أوقف زحف الوردة نحو النجم ؟
من دس الخنجر بين غشاء القلب
من علق أجراس الرعب
فوق صدور الأطفال

ثم تأتى الإجابة من داخل القصيدة نفسها :

حين فقدنا صدق القلب
حين تعلمنا أن نتقن أدوار عده
فى فصل واحد
حين أقمنا من أنفسنا آلهة أخرى
وعبدنا آلهة شوهاء
حين أجبنا الغرقى بالضحكات
حين جلسنا نصخب فى أعراس الجن
حين أجاب الواحد منا
«مادمتُ بخير/فليغرقْ هذا العالم طوفان
كنا نحن الأعداء
كنا نحن غزاة مدينتنا

وأعتذر لأننى أوردت القصيدة كلها ، لأن المعنى لم يكن ليكتمل بدون ذلك . ليس من قبيل الادعاء أن أقول إننى لم أفلح مطلقا ، فى أية مرحلة من مراحل تجربتى الشعرية ، فى الفصل بين حريتى الفردية وحرية الوطن والمجتمع الذى أعيش فيه . لقد كان هاجس حريتى الفردية ملتبسا ومُتحداً بحرية الوطن . فى أغسطس عام ١٩٧٤ تعرضت لعدوان عبثى لم أصل لتفسير له حتى الآن ، بينما كنت بصحبة بعض الأصدقاء ومنهم الشاعر محمد عفيفى مطر ، وقد أصبت فى رأسى . كان الحادث صدمة كاملة لى ونزف الدم من رأسى بغزارة ، ولولا المصادفة المثيرة للدهشة التى عجلت بوصول سيارة الإسعاف إلى مكان الحادث لقضيت نحبى ، وعندما تأملت هذا الحادث بعد فترة لم أستطع أن أعزل حريتى الفردية عن التطور - أو بالأحرى التدهور - الذى لحق بالواقع . ورغم أننى عاجز عن تفسير ما حدث وقد نشرت صحيفة «الأهرام» تفاصيل الحادث فى صفحتها الأخيرة التى كان يحررها الأستاذ كمال الملاخ ، ولكن الخبر رفع من الطبعات التالية للطبعة الأولى التى تضمنته . وقد طويت

الموضوع وأرجعت السبب المباشر فيما حدث لعدوانية بعض المرافقين لنا ، ولكن قصيدة «مشاهدات دامية فى مدينة لا مبالية» التى نشرت فى مجلة« الآداب »وفى ديوانى (تأملات فى المدن الحجرية) كانت تصويرا وتجسيداً للتحلل الذى أصاب المجتمع . تقول بعض سطور القصيدة

يسألنى السائح
عن أقدم قبر لعظيم
بين مقابرك الشاهقة البنيان
والتفتت نحوى غابات التاريخ
كانت لافتة تومض فى قلب الليل
تصرخ فوق ضريح
«هذا قبر الحرية»

هل كانت قصائدنا ، منذ الطفولة ، مراثى للحرية بمستواها العاطفى فى مرحلة المراهقة ، ومستواها الفكرى فى مرحلة التكوين ، ومستواها الإبداعى فى مرحلة النضج ومستواها السياسى فى مراحل الوعى ، ومستواها الاجتماعى فى لحظات الممارسة ؟ هل كان الحزن الذى يغمر قصائد الشعراء منذ الخمسينيات وحتى اليوم بسبب غياب الحرية ؟ لا أستبعد الإجابة بنعم . لقد تحول هاجس الحرية إلى ليل من الميتافيزيقا إلى صرخات جريحة بعد أن تلاحقت التطورات وأصبح الحلم بالحرية بطول الليل نفسه الذى تتحدث عنه قصيدة «لأنك تجهل مملكة الليل » :

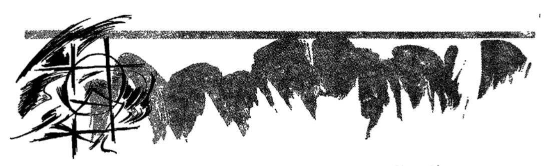
وتعلن للبحر موت النجوم
وتعلن للنجم موت البحار
تزف إلى العشب أن الصخور
تمد ممالكها فى جميع الجهات
وأن الخناجر تأتى
لتفتح للحقد دربا
لتفتح فى الليل ثقبا
لليل جديد .

ولعل قصيدة «حصار» فى ديوان (رماد الأسئلة الخضراء) . تقدم صورة المأزق الإنسانى كله ، حين تصبح الغرفة بلا أبواب بعد رحلة عناء تبدأ فى فجر الطفولة وتأفل فى الغروب . يتصاعد نشيد الحرية أو نشيجها فى معظم قصائدى . وهى بوصفها قيمة إنسانية كبرى تلد قيما أخرى وتحاور الحياة كلها فى مستوياتها المختلفة . ولا أظن هذه الصفحات بكافية لتقديم شهادتى حول علاقة شعرى بقيمة الحرية . إنها مجرد إشارات واهنة إلى هذا العالم الدفين الذى اقتبست القصائد بعض ملامحه وفجرّت بعض براكينه . ولكن الحرية تظل قارة شعرية تقف حراب طويلة على سواحلها . بينما أغانى السرينيس التى تنبعث منها تغوى الشعراء على الدوام بالإقدام على التضحية حتى بحياتهم وليس بتصعيد أناشيدهم فقط . لا أعرف كيف أصف علاقتى بالحرية إلا باعتبارها تمثل ـ بأعمق المعانى ـ علاقتى بالحياة ولا أجد للحياة معنى إلا فى ظل تفتحها فى الأفق الشعرى . سيظل الشعر والحرية جذرين عميقين لحياة تتطلع إلى الكمال والجمال وتهفو إلى أخوة الإنسان للإنسان . إن الحقيقة الساطعة التى

أومن بها هى هذه السطور الأخيرة من قصيدتى «أمثولة الشاعر والمدينة الخرساء» وهى أسطورة عن الحرية فى ديوانى (مرايا النهار البعيد) تقول السطور :

لا يمكن قتل الكلمة
لا يمكنٍ قهر النور بأعماق الإنسانْ
الإنسانُ ـ الإنسان
كونٌ من أشواقٍ وأغان





حرية الكاتب
وأبواب الجحيم

محمد أبو العلا السلامونى
مصر

أن تكتب لنفسك فتلك هى السكينة والطمأنينة ، أما أن تكتب للآخر فأنت إنما تفتح على نفسك أبواب جهنم ، ذلك هو الفارق والفاروق بين مرحلتين يمر بهما الكاتب منذ ممارسته لحرفة الكتابة ، مرحلة يكتب فيها لذاته معبرا عن مشاعره الجياشة وأحاسيسه المتوثبة إزاء العالم الذى يحيط به ، لذلك فهو غالبا ما يكتب الشعر فى لونه الرومانسى الجميل ، وهو إن فكر فى أن يعرضه على الآخرين لا يطمح فى أكثر من أن يشاركوه الفرحة والبهجة ، ولا بأس أيضا أن يشاركوه بعض الأحزان الجميلة . أما فى مرحلته الثانية حين يكتب للآخرين فهو حينئذ يكون قد قرر أن يخرج من منطقة الحوار من جانب واحد إلى منطقة الجدل بين الذات والموضوع أو بين النفس والآخرين . والآخرون ليسوا هم الجحيم كما قد يعتقد البعض ، ولكن هناك من يجعل الوصول إلى الآخرين هو الجحيم بعينه ، وتلك هى حكاية الكاتب مع معضلة الحرية .

قبل نكسة السابع والستين ، لم يكن يعنينى كثيرا الكتابة للآخرين قدر ما كان يعنينى أن أكتب لنفسى ، لذلك كنت أشعر بلذة الحرية المطلقة فى الكتابة دون حدود أو قيود . كتبت شعرا رومانسيا عن الحب والموت . . كتبت عن هيروشيما ومحنة الطيارين الذين ألقوا عليها قنبلة الدمار فى مسرحية (رحلة الموت) . . كتبت مسرحية تجمع بين فلسفة شوبنهور عن إرادة الحياة والليبيدو عند فرويد فى مسرحية (الملكة) . . . كتبت عن الجدل بين حياة اللذة الحسية وحياة التصوف الروحية فى مسرحية (الجدب) . . كتبت رؤية سيكودرامية وتجريبية فى مسرحية (تحت التهديد) . . كتبت عملا ميتافيزيقيا فى إطار عبثى فى مسرحية (مباراة بلا نتيجة) . . وغيرها من الأعمال التى كانت تشبع رغبتى الذاتية فى الكتابة والاستمتاع برياضة وجدانية ، ولذلك احتفظت بها لنفسى ولم أنشر إلا بعضا منها . وهكذا إلى أن حدثت النكسة التى أدمت القلوب وزلزلت العقول ، ولم يكن هناك بد من الخروج من دائرة الذات الوردية إلى عالم الواقع المرير ، وكان من المحتم أن أمارس الجدل مع الآخرين بدلا

من حديث النفس ، فكتبت مسرحية (الأرض والمغول) لمعالجة الهزيمة القومية من خلال قصة الملكة التى اعتزلت الحكم بعد موت زوجها ، وتركت السلطة للشعب الذى يواجه جيش المغول الذى يطرق الأبواب ، ويدور الصراع بين قوة الأثرياء وسطوة الدراويش من جهة ، ورغبة الفلاحين فى استعادة حقوقهم من جهة أخرى ، إلى أن يستطيع الفلاحون فى النهاية أن يقيموا سلطتهم فى مواجهة تحالف الأثرياء والدراويش فى الداخل وغزو المغول فى الخارج . إلا أن أحد المسئولين فى الثقافة الجماهيرية ، وكان فى منصب المدير العام حينذاك ، وكنا فى أوائل السبعينيات ، حين قرأ المسرحية ، رفض التصريح بعرضها بحجة أنها عمل متطرف لا يتفق وقيم المجتمع . وحينئذ حمدت الله أن رفض المسرحية لم يكن من جهاز الرقابة على المصنفات الفنية كما هو متبع وإنما جاء من قبل رجل حريص على قيم المجتمع ومبادئه ، جزاه الله كل خير .

فى محاولة أخرى لمعالجة قضية الهزيمة كتبت مسرحية (رواية النديم عن هوجة الزعيم) ، وهى تدور حول أحداث الثورة العرابية وهزيمة التل الكبير أمام الاحتلال البريطانى ، وتوقعت أن يحدث لها ما حدث لـ (الأرض والمغول) ولكنى فوجئت بالموافقة عليها ليحدث لى مع هذه المسرحية ما هو أشد من الاعتراض على عرضها .

كنا فى ذلك الوقت فى مدينة دمياط ـ كما كان الجميع من أدباء الأقاليم ـ نطالب بإقامة اتحاد مستقل للكتاب ، وانتشرت الفكرة فى أنحاء التجمعات الثقافية فى الجامعات والمدارس والنوادى والجماعات الأدبية ، وكان لجمعيتنا التى أنشأناها فى دمياط فى ذلك الوقت فضل المبادرة لنشر فكرة هذا الاتحاد المستقل بعيدا عن الأجهزة الرسمية ، خصوصاً الاتحاد الاشتراكى الذى كان يريد احتواء هذا الاتحاد . فى ذلك الوقت كانت مدينة بورسعيد تستعد للاحتفال بعيد النصر ليلة الثالث والعشرين من ديسمبر سنة ١٩٧٤ ، وكان من ضمن برنامج الاحتفال عرض مسرحيتى (رواية النديم عن هوجة الزعيم) من إخراج عباس أحمد ، وتضامنا من أدباء الأقاليم مع أدباء بور سعيد فى قضية الاتحاد المستقل يجتمع الأدباء فى مؤتمر قبل افتتاح المسرحية ويصدرون بيانا ثقافيا يعبر عن رأيهم فى هذه القضية ، ويعلق البيان أمام باب المسرح بقصر ثقافة بور سعيد ، ويدور حوار حول القضية بين الأدباء والجمهور، ما لبث أن تحول الحوار إلى مظاهرة ثقافية وسياسية صاخبة ، وحينئذ شعر مدير الثقافة بالرعب الشديد ولم يملك إلا أن رفع سماعة التليفون مستغيثا بأجهزة أمن الدولة والأمن المركزى الذى ما لبث أن حاصر قصر الثقافة بالمدافع الرشاشة ، وأخذ العاطل بالباطل ، وقبض على الجميع بعد علقة ساخنة ، ورحلوا بنا فى اليوم الثانى إلى سجن الزقازيق العمومى وألقى بنا فى غيابات هذا السجن ما يقرب من ثلاثة شهور طبقا لقانون الطوارىء بتهم أهونها إحراز منشورات معادية وأكبرها العمل على قلب نظام الحكم ، وكان من ضمن رفقاء المحنة فى عنبر السجناء السياسيين شاعر المنصورة محمد يوسف وقصاص بور سعيد قاسم عليوة والمخرج المسرحى مراد منير ونائب بور سعيد فى مجلس الشعب الحالى البدرى فرغلى ، إلى جانب ما يزيد عن عشرين أديب وممثل من بور سعيد ، ورغم تلك المحنة حمدت الله كثيرا أن ما حدث لى وللمسرحية المنكودة لم يكن بسبب الرقابة على المصنفات الفنية ، ولكن بسبب قانون عريق من أهم قوانين الرقابة على الحريات العامة وهو قانون الطوارىء المجيد أبقاه الله لنا ذخرا إلى يوم القيامة .

وفى أواخر السبعينيات ، أثناء وجودى خارج مصر ضمن البعثة التعليمية فى الجماهيرية الليبية ، علمت أن مسرح الطليعة يستعد لإنتاج مسرحيتى التاريخية (فرسان الله والأرض) باسم (سيف الله) إخراج حافظ أحمد حافظ ، ولكنى فوجئت بأن المسرحية التى تم إنتاجها إنتاجا كاملا غير منقوص قد صدرت إليها الأوامر من السيد

مدير عام مسرح الطليعة المخرج الكبير سمير العصفورى بإيقافها ليلة الافتتاح . . . وحينها تصورت أن أجهزة الرقابة هى التى أصدرت أوامرها بايقاف المسرحية ليلة الافتتاح ، إلا أننى علمت فيما بعد أن السيد مدير عام مسرح الطليعة كان أكثر حرصا من الرقابة على إيقافها حتى يطبق المثل الشائع والشجاع « بيدى لا بيد عمرو » .

وبعد هذه الواقعة المريرة بسبعة أعوام تقريبا حدثت واقعة أخرى أشد وأنكى فى مسرح الطليعة ، وذلك حين تعاقدت على إنتاج مسرحية (أبو نضارة) التى تتعرض للصراع بين الفن ممثلا فى أبى نضارة مؤسس المسرح المصرى وبين السلطة الممثلة فى الخديو إسماعيل ، الذى انتهى بإغلاق الخديو لأول مسرح مصرى ونفى أول صاحب قلم فى تاريخ مصر الحديث إلى الخارج ، حينها قام السيد مدير عام مسرح الطليعة نفسه بأداء الدور القديم نفسه ، فلم تر المسرحية النور حتى يومنا هذا . وحينئذ حمدت الله أيضاً أن قتلة المسرحية كانوا من الفنانين الزملاء وليس من أجهزة الرقابة أو أجهزة الأمن .

فى سنة ١٩٨٣ قام المخرج الكبير سعد أردش بتجربة مسرحية هامة فى إطار التأصيل لمنهج مسرحى عربى ، وذلك حين أخرج مسرحيتى (مآذن المحروسة) التى تعالج نضالنا الوطنى أثناء الحملة الفرنسية على مصر.وتم عرض المسرحية فى وكالة الغورى وسط نجاح جماهيرى ونقدى كبير ، وكذلك تم تصويرها تليفزيونيا ، وانتظرنا أن تعرض على الشاشة الصغيرة كما كان متوقعا ، ولكننا فوجئنا بإلغاء عرضها دون إبداء الأسباب ، وحينما سألنا عن علة الإلغاء قيل لنا أن لجنة من الأزهر الشريف اعترضت على عرض المسرحية تليفزيونيا لأن المسرحية تتعرض لشخصيات أزهرية ، فقلت لهم إن المسرحية قدمت هذه الشخصيات فى إطار النضال الوطنى ، فقالوا إن الغناء والاحتفال الذى قدم فى داخل المسرحية لا يليق مع وجود شخصيات أزهرية ، حينئذ شكرت الله على أن لجنة الأزهر الشريف لم تصدر فتوى بتحريم الغناء والاحتفال فى المسرح والتليفزيون حتى الآن .

فى سنة ١٩٨٥ قدمت من خلال المسرح المتجول مسرحية تعليمية باسم (مدرسة المشاهدين) لنواجه بها ابتذال مسرحية (مدرسة المشاغبين) وهى معالجة مسرحية تربوية لمنهج الفلسفة والمنطق للثانوية العامة . وتوافد على المسرحية آلاف الطلاب من شبابنا وشاباتنا لمشاهدة المسرحية مرات عديدة ، ورأينا أن نصورها تليفزيونيا لتعميم الفائدة على طلاب مصر جميعا ، ولكن للأسف أن الذى اعترض على تصوير المسرحية هذه المرة هو جهاز التربية والتعليم ، ممثلاً فى الرجل التربوى الذى يشرف على برنامج الفلسفة فى البرامج التعليمية ، وذلك لأنه لم يشرف على المسرحية منذ بدايتها ، وهكذا بجرة قلم أضاع جهد عمل مسرحى كبير كان من الممكن أن يستفيد منه عدد كبير من الطلاب والطالبات بل والجماهير الأخرى فى حين ما زالت مسرحية (مدرسة المشاغبين) تحتل مكانتها المرموقة على الشاشة الصغيرة فى كل المناسبات،رغم ما تقدمه من نماذج مؤسفة وقيم متدنية أمام الأجيال الصاعدة من الطلاب والطالبات .

منذ ثلاث سنوات تقريبا ، صدر أمر من السلطات المحلية بمدينة دمياط بإلغاء أحد الموالد الشعبية الشهيرة وهو مولد « أبو المعاطى » ، وذلك تحت ضغط القوى الرجعية والمتخلفة بحجة أن المولد بدعة وضلالة مآلها

النار . إن هذا المولد يعتبر من أهم الظواهر الفنية الاحتفالية فى بلدتنا دمياط ، وبغض النظر عما فيه من ظواهر سلبية فإنه يعتبر مستودعا للفن الشعبى التلقائى والاحتفالية الشعبية العريقة والمتنفس الوحيد باعتباره احتفالا جماهيريا وكرنفالا قوميا عريقا ينبغى الإبقاء عليه مع تنقيته وتشذيبه وتطويره كما هو حادث فى كل احتفاليات شعوب العالم وكرنفالاتها . من هذا المفهوم كان الاتفاق بينى وبين المخرج الكبير سعد أردش ابن دمياط على تقديم عرض احتفالى يتناول قضية المولد والدفاع عن التراث الشعبى ، وبالفعل كتبت مسرحية (مولد يا بلد) تعرضت فيها للقضية من كل جوانبها ، قدمتها لتنفذ فى مديرية ثقافة دمياط ، وكم كانت المفاجأة حين وجدنا أن رفض المشروع لم يأتنا من الرقابة أو حتى السلطات المحلية أو أجهزة الأمن فى دمياط ، بل وجدنا المعارضة تأتينا من مديرية الثقافة وإدارة الفرقة المسرحية بحجة أنهم لا يستطيعون الاعتراض أو انتقاد قرار محلى أصدره السيد الدكتور الوزير محافظ الإقليم أو السلطة المحلية ، فهذا مالا يصح ولا يجوز ويتأسفون لعدم إمكانية تنفيذ المشروع . وحينئذ حمدنا الله على أنه ما زال فى الإقليم أجهزة ثقافية تحترم القرارات المحلية هذا الاحترام النادر الذى يذكرنا دائما بأخلاق القرية التى نفتقدها هذه الأيام .

فى ظل قيادة مسرحية كبيرة تولت مسئولية قطاع مسرح الدولة ، وهلل لها المسرحيون فى كل مكان باعتبار أنها جبهة الإنقاذ الوطنى للمسرح المصرى تصورت يومها أن العصر الذهبى للمسرح سوف يعود على يد هذا الفنان والمخرج الكبير كرم مطاوع . اتصلت به مباركا ومهنئا وعرضت عليه مسرحية (المزرعة) ، وهى مسرحية تعالج القضية الفلسطينية من منظورها المعاصر ، والذى يناقش مقولة الحل العادل والتعايش السلمى بين جميع الأطراف ، وما إذا كان ذلك الحل ممكنا أم مستحيلا ، فإذا بالفنان الكبير يفاجئنى بقوله إنه لا يستطيع أن يقدم عرضا عن القضية الفلسطينية بعد ما حدث من الفلسطينيين أثناء حرب الخليج . وحينئذ أدركت أننى أمام كرم مطاوع الموظف الكبير، وليس كرم مطاوع الفنان القدير .

من وحى فن الموالد الشعبية ، وفى إطار من الأحداث الغريبة والمريبة التى ظهرت مع تضخم شركات توظيف الأموال ، كتبت أول مسرحية للمسرح الخاص ، هى مسرحية (المليم بأربعة) تناولت فيها جذور هذه الظاهرة الخطيرة التى تعتبر بحق أكبر عملية نصب تاريخى على شعب ولا يضاهيها فى ذلك سوى عملية النصب الكبيرة والشهيرة التى تمكن بها اليهود من نهب أموال الشعب المصرى ليلة خروجهم من مصر حين اقترضوا أموال المصريين وحليهم وودائعهم ، واستيقظ الشعب المصرى ليجد اليهود قد هاجروا إلى الشرق بكل ثرواتهم .

كتبت هذه المسرحية وكنت أنتظر أن تستمر سنوات وسنوات ، خصوصا وقد تهيأ لها مخرج كبير كجلال الشرقاوى وشاعر كبير كالأبنودى وملحن كبير كجمال سلامة وممثلون كبار كنور الشريف ونورا ومحمود الجندى ، ولكن للأسف لم تستمر المسرحية أكثر من شهرين ولم تحقق النجاح المنتظر . فقد فوجئنا برسائل تهديد وإنذار بحرق المسرح وتدميره إذا لم تتوقف المسرحية . وتم استدعاء رجال الشرطة يوميا للكشف عن المتفجرات بالأجهزة الدقيقة وأصبح الجمهور يدخل المسرح وهو فى حالة ذعر وخوف . كيف إذن يستمر عرض مسرحى كوميدى تحت الإرهاب وتهديد السلاح ؟ من هنا تقرر إيقاف المسرحية بناء على نصيحة عدة أجهزة رسمية عليا

رأت فى إيقاف المسرحية أولا ضمانا لسلامة المسرح،ثانيا ضمانا لعدم « التنكيد » على الناس الذين تم النصب عليهم ، ثالثا إرضاء لرغبة بعض المسئولين المتورطين فى هذه الشركات ، رابعا نزولا على رغبة دول شقيقة لا تريد أن ترى هيبة الذقون والجلاليب البيضاء تهان على هذا النحو . وحينئذ حمدنا الله أن وجدنا جهات رسمية عليا وجهات دولية شقيقة تحذرنا فى الوقت المناسب خشية أن نتعرض للإرهاب أو الانتقام .

وأخيرا ، لا آخراً ، ألستم ترون معى يا سادة يا كرام أن نشكر الله بكرة وعشيا على أن دور الرقابة على المصنفات الفنية قد انحسر كثيرا ، وترك المجال لأجهزة أخرى أعظم شأنا وأجل عملا ، أم ترون أن ندعو الله لجهاز الرقابة أن ينصب من نفسه جهازا للدفاع عن حقوق الفنان ضد الأجهزة الأخرى . . ؟! فبدونا أفادكم الله . . .





مستحيل الشعر العربى*

محمد بنيس
المغـرب

١ -

آت من المغرب ، هذه الناحية القصوى لغرب العالم العربى ، والمُتاخمة ، من جهة الشمال ، لإسبانيا ، التى تفاعلت معها فى قديم العهد الأندلسى . المغرب ليس مجرد بقعة جغرافية ، بل هو ، أيضاً ، مجتمع وتاريخ وثقافة ، تبلورت جميعها ، وفيها كان الشعر يبحث دوماً عن نفسه ، من خلال تعدد اللغات . هذا النسيج الأوّلى يسكن القصيدة وينكتب عليها ، من غير عِلْم ولا إرادة ، شبيهاً بالوشم الذى يتركه الحديُد المُحَمى على الجسد . هناك ، يظل هذا النسيج ، مهما تاهت القصيدة وهاجرت ، بدم الأجداد والأحفاد تسمى تجربَتها ، حيث المستحيل هو التحقّقُ ذاته لمنتهى الكتابة .

فى الاقتراب من هذا الدم تتّضح سمات وتضيعُ أخرى . لا بأس . هكذا نقول فى المغـرب . والبأس شديد . له الدوار والحُمّى . فالشعر ، فى المغرب ، يقرّبك من مغارة بعيدة القرار ، متاهاتها أوسع من متاهات القصيدة ذاتها . الدوار والحمى أولُ ما تستشعره اليد الثالثة الغريبة ، لأنها من المجهول تختار للقصيدة مسارها ، لاَ مِنَ الأعالى أو الأسَافِل ، من ذلك المجهول الذى يشرطه حتْمُ عدم العثور على مصدره . والذات لا تريد أن تكتب ، لأنها ، قبل ذلك ، متورّطةٌ فى الكتابة ومآلها . سحابة قرمزية تدهم الجسد ، فى لحظة ما من حياته ، لنسمّهَا الطفولة أو المراهقة ، ثُمَّ يسْهَر اَلوشْمُ على دقاتٍ توقظ القلب . لطخات أولى وثانية . وردة على ورقة . نهر يندفع من أنحاء الجسد . نعثر عليها لنفتقدها . نحدّدها لنضيع فيها .

---

* أسهم الشـاعر محمـد بنيس بهذا النص فى النـدوة الأوربية المغـاربية التى انعقـدت بمدريـد فى ٢ و ٣ يونيـو فى محور « الثقـافة والديمقراطية » .

والشعر خطاب الذات المفردة . لا يثبت إمضاؤها الشخصى إلا باختلافه عن غيره ، لا أقل منه ولا أكثر ، لا أقدَمَ ولا أحدث . مختلف لأنه كذلك يكون . المفرد والمختلف هو ، بدءاً ، ما يتحاشى الجماعى والمجمع عليه ، بحثاً عن عزلة يرتضيها ويقبل بأهوالها . هناك ، فى حدّ العزلة ، يُسمّى ذاته ليسّمى زمنه . له السراديب والصمت . لا يتنازل عنهما . إنهما ، بامتياز ، مكان حريته التى يعيد بها صياغة الذات والعالم . يخترق سيادة غيره عليه ، محتجاً ، وخضوعاً فى آن ، ليسهر على حدود الخطر ويضىء غير المضاء . يعبث بالولاء لما يناهض حريته . متعاليات كلّها يواجهها دفعة واحدة ، دفعة كلمة أو بيت أو قصيدة برُمتها . من السماء إلى الأرض ومن الأرض إلى السماء . المكان الوثنى مكانه . العتمة . الانشقاق . القلق . السؤال . النقصان . مكان لا يبدأ من اليقين ولا يفضى إلى الاطمئنان . دوران مُستعجَلٌ فى البدئى . والمسافة حلزونية على الدوام . أيها الشعر ، كيف أندم على حرية أتعلّمها بفائق الصمت ؟

أفق كهذا للشعر كتب تاريخ مصيره عبر اللغات والحضارات ، القديمة والحديثة ، ويعرف فى العصر الحديث أوضاعاً متباينة بين العالم الديمقراطى والعالم غير الديمقراطى . ولا ريب فى أن ما يشدنا إليه ، الآن ، هو فعل الشعر فى زمن تنقلب فيه البديهيات ، وتحتد فيه النداءات من أجل حق الاختلاف فى التعبير عن ذاته ، حيث يصبح انبثاق الفرديات علامة على عصر مغاير ، تـراجع فيـه السياسة والثقافة ، معاً ، نـظرتهما إلى ما حكمهما منذ عصر الأنوار ، فن اختيار نموذج الحداثة ، والإيمان بالتقدم الذى يسيرُ إلى أمَام لا تعثر فيه . حقاً ، هذا همٌ جماعى . نبحث فيه ، هناك وهنا ، بُمْبْهَمٍ مرة وحيرةٍ مرات . ولا يبدو أن الثقافة استطاعت ، بعدُ أن تعين للمسار جهته السعيدة . القلق والسؤال متآلفان . من أى يقين نبدأ التحية لعتبةٍ أخرى ؟ كل شىء قابل للنقض . معرفتنا بالطبيعة أو الإنسان أو القيم .

متوالياتٍ تنهدم الصروح الباذخة . وهاهو النعيم الذى كانوا وعدونا به مجرد نعوش وحطام . أى رعب هذا الذى يلف خطانا ما دمنا لا نرى إلى القيد واضحاً ؟ استراتيجيات جديدةٌ تُغير علينا ، وعواصف لا موانىء لها . والكلُّ مأخوذ بهلاكه ، حتى المطمئنون الراسخون فى جلالة القرار . بأىِّ شىء نحتمى ، بعد هذا ؟ الصمت أو الجنون أو الانتحار ؟ وينذمُ المثقفون ، يندفعون إلى الاندماج فى آلة الاستهلاك وقد تخلوا ، شيئاً فشيئاً ، عما كانوا به يجعلون عملهم غير قابل للاختزال .

٢ -

والشعر العربى الحديث معنىٌ بهذه الإبدالات التى لا يتسع لها السكون . وهو ، اليوم ، عبر عدة أقطار ، أو فى المنافى القصية ، يحاول أن يتأمل ذاته فيما هو يحاول تأمّل الأنقاض التى تشكل عالمنا الراهن ، منظوراً إليه من خلال نتائج الإبدالات الدولية والمحلية على مصير الشعوب العربية وحريتها وثقافتها . يواجه دماراً مضاعفاً يصعب أن نعثر له على مستوى واحد من التمثيل ، حيث كل مظهر من مظاهر الوجود الفردى والجماعى يبدو مفتتاً حتى يبلغ أعلى مراحل المأساة .

إن المأساوى ليس مقتصراً على القصيدة ، فهو مشترك اليومى ، أكان اجتماعياً أم سياسياً أم ثقافياً ، يتجسد فى تفاصيل عادة ما لانفكر فيها أو نرغمها على الاختفاء فى ركن المنسى . ولذا فإن المأساوى يتقاسمه الشعر مع غيره . على أن الشعر يلتقى مع المأساوى من جهة اللغة ، بما هى عنصر اختراق الذات نحو كتابتها ، وفى الاختراق كثافة تسطع بلا محدوديتها ، مقاومةً عنف دمار برمته ، ينحدر من تاريخ ودمٍ وآلام .

والمأساوى ، الذى يتجه صوب الوجود ، وصوب اختيار الحياة والموت معاً ، لا يقدر الشعر أن ينتشر فيه بكلمة أمر . فاللغة العربية الحديثة ، التى قاوم شعرها عوائق انبثاق المفرد والمختلف ، هى أساساً لغة الوحى الذى يرغم الشعر ، باستمرار ، على أن يكون مجرد إضافة لما سبق للكتاب أن قعده وفصلَ فيه بين القيم والمصائر . هكذا يكون الشعر العربى الحديث ، ناشئاً ضمن منطقة احتجاجه وخضوعه ، مُسَوّراً بما يقول : « لا » ، وبما يقول : « إنه الممنوع » . وقد لا يكون ذلك قيمةً أو مصيراً ، بل كلمة وحيدة أو كلمات فضلت عناقاً حُرّاً ينعدم فيه الاكتراث بتشريع مؤسسات هو غريب عنها . وإذا كان للغة أسرارها فإن للاحتجاب عن الأمر أسراره هو الآخر .

بأسرار الاحتجاب كتب الشعر العربى الحديث المفرد والمختلف ، مازجاً بين سؤال الذات وسؤال التاريخ والوجود ، منتقلاً من فضاء إلى فضاء ، راحلاً على طريق الآلام ، منحفراً فى المعيش والمتخيل ، مانحاً للنقد فسحة تتقلص كلما ابتعدنا عن الشعر إلى غير الشعر . بهذا المسار الحر يلتقى الشعر العربى ، اليوم ، ولكنه يبغته من مجهول يتدخل الزمن فى رصده . لم يعد البحث عن المفرد والمختلف يبتغى استقصاء الكلى والشمولى ، بل هو ، بالأحرى ، يختبر المجزّأ والمقطع والعابر ، يقترب من المُغْفَل واللاَّمُسمَّى ، يحتفل بالبقايا من روائح وألوان وأصوات وسمات ، ويجعل من الخفيف والضعيف وحدهما ملتقى أشباح تسيل فى هذيان له ضوء الحالات المضادة التى لاقرار لها .

تاريخ المفرد والمختلف ، فى الشعر العربى الحديث ، يتجدد فيما هو يسكن ارتجاج اليقينيات ، بحثاً عن حرية أوسع فى اختيار الحياة والموت . وهذا التاريخ مندمغ بأثر الزمن عليه . فهو بقدر ما أعلى من قيمة الحياة والحرية بقدر ما تصاعدت مطاردته ، من بلد إلى بلد . منذ بدايات القرن إلى الآن . اعتقال الشعراء ، طردهم من أعمالهم ، نفيهم عن بلدانهم ، توقيفهم فى الحدود ، منع شعرهم ، إلغاء لقاءاتهم الشعرية ، إرغامهم على الصمت إن لم يكن على التوبة ، هى بعض علامات محنة شعر ربط حريته بحرية اختيار أمة لمصيرها ، وهو ، اليوم ، يطالب ، كما يطالب غيره ، بديمقراطية ترسخ الحق فى التعدد والاختلاف والمغامرة .

ولم يكن التاريخ الاجتماعى - السياسى للعالم العربى الحديث غير نقيض الشعر وحريته . فالدولة ، بمختلف أنظمتها ، وطوال المراحل المتعاقبة من هذا القرن ، لم تتنازل عن استبدادها واستبداد متعالياتها ، فى جميع البلاد العربية . وما دامت المتعاليات الدينية ، التى تفترض الخضوع للواحد ، ولأسبقية حقيقة المؤسسة ، مشتركة بين اليمين واليسار ، بين الدولة والمعارضة ، فإن الشعر واجه البنية الذهنية السائدة بين النخبة بقدر مواجهته للدولة . فالمفرد والمجهول لا حدود له غير المجهول ، غير الممكن الذى يخترق الكائن باستمرار .

والشعر ، الوفيّ للمعايير والقواعد الموضوعة ، طارد هو الآخر شعر القلق والسؤال ، كلما أعلن هذا الشعر عن ذاته وجاهر بالمفرد والمختلف . وبهذا المعنى،فإن الشعر العربي الحديث امتثل لثقافته التي أعادت إنتاج المتعاليات ، وناصرت الامتياز والمصالح على حساب الآلام التي لا مفرّ منها لأي خارج على الاستعباد والإخضاع . ولعل وضعية أغلب المثقفين الجزائريين ، الذين ناصروا اللاديمقراطية ، منذ يناير الماضي ، بعد أن كانوا يعتبرون الديمقراطية قضيتهم هم أيضاً ، لتقدم البرهان على أن الاستمرار في اختيار الديمقراطية صعب . إن المثقفين لم يتعلموا ، بعد ، مدلول القطيعة مع متعاليات الواحدية ومع الابتهاج بامتيازات ومصالح يتم بها تبرير الممارسات اللا ديمقراطية .

ولا يتوقف المأساوي . فالعالم العربي مرّ بمراحل هيمنة الغرب عليه : الاستعمار بأشكاله المتعاقبة (استغلالاً واستيطاناً) ، ثم منطق النظام العالمي الجديد ، بما يفرضه من استدامة الإخضاع . إن الغرب ، المؤسس للديمقراطية داخل حدوده ، هو ذاته الذي يخضعنا قهراً لسلطته ، عنفاً وإكراهاً . لا أخترع شيئاً . نظريات الاستعمار من اليمين إلى اليسار ، سرقة الثروات المادية والبشرية ، تحريم العلم والتصنيع ، محو للهويات الثقافية والحضارية ، التدمير الملائم في الوقت الملائم ، عنصرية تتوسع ضد العرب ، من الحدود إلى الأماكن الحميمة .

الحرية والجمال ، اللذان بهما يُعرَّف الشعر في جميع الحضارات والأزمنة ، يترجمهما المفرد والمختلف ، خصيصة كونية ملازمة للشعر ، وباسمهما كان الشعر العربي الحديث مقاوماً للاستعمار ، مميزاً ، على الدوام ، بين الثقافة الاستعمارية والثقافة الغربية التي أنجبت الوعي النقدي ، وساهمت في إعادة بناء النموذج الشعري العربي الحديث ، هذا النموذج الذي تحدى متعاليات الثقافة العربية ، ليتابع النهر ، من جديد ، جريانه في فضاء التجاوبات الكونية الكبرى . ولكن المتخيل الأوربي عن العرب والثقافة العربية لا يزال منكفئاً على ذاته ، غير منصت لقوة النداء ، أو مصنفاً لهذه الثقافة ، في حالة انفتاحه ، ضمن خانة العجيب والغريب ، تبعاً للتقاليد الإثنوجرافية .

٣ -

وأت من المغرب ، حيث خطاطة الاجتماعي ـ الشعري تتشكل عبر أنساق متفاعلة لكل من المقدس والتاريخي والسياسي واللغوي في آن . متاهات تنحدر من أبعد الأوضاع الثقافية في المغرب . وقد أحس شعراء نادرون ، مهما كانت اللغة التي بها يكتبون ، أن هناك ما يمنع الشعر من حريته ، من بحثه الشخصي عن المفرد والمختلف . وفي العصر الحديث تضاعف هذا الإحساس ، حيث سجلت لنا النصوص والحالات مدى تسرّب المانع في الجهات المتعددة . فالمانع الديني والثقافي واللغوي لم يكن أرحم من المانع الاستعماري . كما أن تبعية الثقافي للسياسي لم تكن لتسمح ببروز الذاتيات في عنفوانها واختراقها للموانع .

لقد ورث جيلي أسبقية الشهادة على السؤال عن المفرد والمختلف ، وبذلك فإننا تعودنا على قراءة النص الشعري الجديد مناهضاً لقيم الاستلاب والاستعباد بمظاهرهما في مجتمع تمارس فيه المتعاليات هيمنتها المطلقة ،

وهو ما يؤكد غربة الديمقراطية فى مجتمعنا . المطالبة بالديمقراطية لا تدل ، بالضرورة ، على القبول بها . فالامتثال للواحدية هو الصيغة الأكثر ملاءمة للبنية الذهنية السائدة فى المجتمع . لا أحد إلاّ الواحد . وأغلب الشعراء يفضل عادة الامتثال للواحدية حتى يعيد إنتاج ما يناهض الشعر حين يصبح سؤاله مشبوهاً ، لأنه لا ينحصر فى مقاومة الاستلاب والاستعباد المتحكمين فى المجتمع ، بل يمس أساسيات البنية الذهنية المشتركة التى تهيمن على الجميع .

إن حق الشعر فى المفرد والمختلف تمجيد له ، من خلال بحث الشعر عن الحرية والجمال وسيادة قيمهما ، كان مهدداً على الدوام . وسعْىُ القصيدة إلى مبتغاها الأرقى ظل معوقاً بالموانع المتوالدة مع الأيام . ولا حرية للشعر إلا خارج المؤسسات وخارج الحدود ما دام هامش الاختيار الحر متقلصاً ثم محاكماً . تتبدل أقنعة الجلادين والقضاة ولا يتبدل الحكم على القصيدة التى لا تتنازل عن حريتها .

ولا يتأخر النظام العالمى الجديد فى إعادة الهيمنة للفرنكفونية . هنا يتصاعد إلغاء حق اللغة العربية فى الحياة ، وحق الشعر باللغة العربية فى استنهاض ذاكرته ومتخيله قادماً من تلك الآفاق المنعشة التى رافقتها الأزمنة القديمة . تعود هيمنة الفرنكفونية لتمنع الحق فى المفرد والمختلف ، منتصرة لنموذجها الذى تجعل منه الاختيار الوحيد لحاضر العلاقات الثقافية مما يستبدل كل إمكانية للتداخل الثقافى ويضعف الحضارة القادمة .

وإذا كان ما يجتاح العالم من تقويض لدكتاتوريات سياسية وثقافية قد ترك أثره على القصيدة المغربية ، المحتمية بمسكن القلق ، فإن ابتعاد هذه القصيدة عن المطلقات والكليات يقودها إلى هامش تحاول فيه أن تؤسس للبحث عن المفرد والمختلف سراديبه ، منصتة لدمها الشخصى ، حتى ولو كانت مناعتها أهون من مناعة قصبة جافة تعصف بها رياح تجمع أحلافها من كل المدارات . فى هذا الهامش وحده تقيم بلا ندم ، تتأمل مآلاً وترافق السريرة . جمرة عاشقة لقرارها .

٤ ـ

مستحيل الشعر العربى بكل هذا يتحدد . لا لأن كل شعر هو بالضرورة أخو المستحيل ، بل لأن حق القصيدة العربية الحديثة ، فى بحثها عن المفرد والمختلف ، مطوق بفتك لا ينحد ، من الامبراطوريات القديمة إلى الامبراطوريات الحديثة ، يتآلف فيه الشمال مع الجنوب ، والجنوب مع الجنوب ، والعالم الديمقراطى مع العالم غير الديمقراطى . دُوَارٌ وحُمّى . والشعراء فى منافى الخارج والداخل تائهون ، من متاه إلى متاه ، ومن مطاردة إلى مطاردة . ومهما تكاثر النادمون والمستسلمون ، فإن هناك جماعات شعرية تختار ما ينبغى اختياره من أجل تمجيد الحرية والجمال . وتمكين المجتمع والثقافة من شرائط ضمان الأمن والاطمئنان . حتى يتيسّر للعالم العربى أن يعيش بما يريد أن يختاره ، بعيداً عن كل إكراه واستعباد ، فيه للقوميات والأقليات ما للرجل والمرأة ، وفيه للغات والمعتقدات ما للفرديات والخصوصيات . تختار من تاريخها ما ترى إليه اتجاهاً نحو مستقبلها ، بين أُمَمٍ آن لها أن تجدد مفهومها للإنسان والحقوق والحريات .

فى العالم الديمقراطى تتضاعف الكتب والندوات والدراسات حول الديمقراطية بما هى مفهوم حقوقى وممارسة سياسية واختيارات فلسفية . لا يكاد يمر علينا يوم دون أن نقرأ إعلاناً أو نتابع جدالاً . وحتى لو كنا نطمئن ، أحياناً ، إلى أن الديمقراطية تجسد نهاية التاريخ ، فإن كل هذا لا يشير ، بعد ، إلى التفكير فى تخلى العالم الديمقراطى عن هيمنته على "العالم اللاديمقراطى . هذا أقل ما يثير العرب . فالعالم الديمقراطى يستسلم لسيادة الإعلام والاستهلاك فيما هو يندفع ، بلا هوادة ، نحو المزيد من فرض قيم الاستعباد والاستلاب على غيره .

والعالم العربى ، من جهته ، يحس بهذا التوجه الجديد الذى تكاد تمّحى معه آثار الثورة الفرنسية ، الأم الرمزية للديمقراطية . ونخبة العالم الديمقراطى ، فى أوربا على الخصوص ، غريبة عن هذا العالم العربى ، المحاذى لها ، وعن ثقافته وحضارته وأسئلته الراهنة وندائه الذى طال وطال .

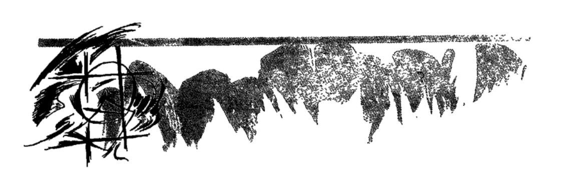
نحن مجرد أقوام من العبيد . وأرضنا مجرد مستودع للنفايات . وباستثناء فرديات أوربية حافظت على موروث الإنسانية ، فإن تجاهل العالم العربى ، بل احتقاره ، يمثلان قاسماً مشتركاً بين الأعمال الأوربية المتراكمة ، دون أن يكون للنخبة الأوربية فى العصر الحديث مسار نقدى يعمل من أجل مستقبل مغاير .

ويظل مستحيل الشعر العربى الحديث مستحيلاً ، وهو يبحث ، فى الآلام ، عن حقه فى المفرد والمختلف ، لا ليكون فى وضعية امتياز ما ، ولكن فقط من أجل الكشف عن لا نهائية الحرية والجمال . فى العالم العربى وخارجه يظل مستحيل هذا الشعر مستحيلاً . وسهره على المفرد والمختلف هو أساس ما يجعله يلتقى مع المطالبين بالديمقراطية فى العالم العربى ، حتى لو كتبوه ، محتفظاً بقلقه وسؤاله ، وهو ما يدفعه إلى الحوار مع التجارب العليا للشعر فى العالم الديمقراطى ، حتى ولو تمسّك هذا العالم بنسيانه .

ومستحيل الشعر فى مواجهة اللاديمقراطية معناه ، أخيراً ، أنه ـ بالإضافة إلى عدم تخليه عن حق أصبح الدفاع عنه من راهن العالم الدولى ، لينتقل المجتمع العربى من حالة الاستلاب والهيمنة إلى حالة التحرر ـ يلقى بجمرته السيدة لتغادر الديمقراطية إرثها اللا ديمقراطى ، وتفتح أفقاً ما يزال مجهولاً فيما هو مهدد فى العالم الديمقراطى نفسه .

الشعر والديمقراطية توأمان . وكل ديمقراطية تحتاج إلى خلق عدو هو ، بدءاً ، نفى للديمقراطية . وكل قصيدة تتنكّر للا نهائية الحرية والجمال هى ، أيضاً ، نفى للشعر . باستمرار تتعلم الإنسانية الشعر والديمقراطية ، ولكن متى يستطيع الشعر العربى أن يبلغ حقه فى المفرد والمختلف ؟ وهل للديمقراطية ، فى المجتمع العربى ، مستقبل قريب ؟ وبأى إرادة يمكن لمفهوم الديمقراطية نفسه أن يفكّك متعالياته من أجل أن يشمل الإنسان فى اختلافه ولا نهائيته .

●



الهامش والمتن ودوائر الاستبداد

محمد سليمان
مصر

فى مايو ١٩٨١ ، كنت فى الهيئة العامة للكتاب أسحب ديوانى (أوراق الضوء) احتجاجاً على تأخر النشر . كان يرأس الهيئة فى ذلك الوقت صلاح عبد الصبور الذى قدّمنى فى بداية السبعينيات واحتفى بقصائدى فى مجلة (الكاتب) . كان تقرير الفحص المرفق بالديوان محيِّراً . فبعد الإشادة بالمستوى الفنى للقصائد ، تطرق الفاحص إلى المروق السياسى والدينى ، وأنهى تقريره بالعبارة « ولا أعرف إن كان على الدولة أن تنشر هذا الشعر أم لا » .

كانت إحدى القصائد قد صُدِّرت بعبارة « ما من حب سعيد » لأراجون ، وكان الفاحص قد رسم حولها دائرة بقلمه ، وكتب معلِّقا ومُنبِّهاً إلى التأثر بالإلحاد الفرنسى ، وكان أيضاً قد نجح فى اصطياد بعض الشواهد الأخرى السياسية والدينية . ورغم إحالة الديوان إلى فاحص آخر ، قرأه وتحمس لنشره ، إلا أننى كنت مضطراً بعد وفاة صلاح عبد الصبور إلى سحب المخطوط فى ديسمبر ١٩٨٢ .

*

منذ منتصف السبعينيات وتهم المروق السياسى والدينى ـ الغموض ـ الاستهانة بالتقاليد والغرق فى اليأس والانكسار تطارد السبعينيين . أذكر أننى ذهبت إلى مجلة (الهلال) ـ كان رجاء النقاش قد أصبح مشرفا على تحريرها ـ أعطيته قصيدتين (دون سابق معرفة) نشر إحديهما فى (الهلال) وأرسل الأخرى إلى إحدى المجلات ، بعد أن استبدل بعنوانها « انكسار » عنواناً مُبْهجاً على حد تعبيره ، وقد نُشرت القصيدة بعنوان (صمود) .

وأذكر أن رجاء النقاش كان أول من أعد ملفاً شعرياً بعنوان « عشرة شعراء وعشر قصائد » نشره فى (الهلال) ، وكان من شعراء هذا الملف ستة من الحداثيين . وقد صدره بمقدمة دعا بها النقاد إلى مناقشة القصائد لكن أحداً لم يستجب .

باستثناء الفترة التى كان فيها صلاح عبد الصبور رئيسا لتحرير (الكاتب) ، والشهور التى تولى فيها رجاء النقاش الإشراف على تحرير (الهلال) ، قلّت فرص النشر ، واشتد الحصار ، خاصة بعد أن دُفع إلى المنافى بعدد كبير من رموز الحركة الإبداعية المصرية فى مجالى الشعر والنقد ، وبروز التيار الرجعى الذى سيطر على المجلات وتصدر أجهزة الإعلام ، ولم يعد أمام السبعينيين سوى التكتل وتشكيل جماعات أو تجمعات لمواجهة أزمة النشر والدفاع عن حقهم فى الاختلاف .

كان شعراء (إضاءة) قد تجمعوا « تضمن ملف النقاش خمسة نصوص لشعراء « إضاءة » ، وكنت أعرف عبد المنعم رمضان منذ ١٩٧٤ الذى عرفنى فى ١٩٧٩ بالزملاء : أحمد طه ـ عبد المقصود عبد الكريم ـ محمد عيد إبراهيم . وكانت الهموم المشتركة ـ الرغبة فى مقاومة استبداد السائد الشعرى من أهم أسباب تأسيس (أصوات) ، والاتفاق على إصدار كتاب غير دورى (ديوان ـ رواية ـ مجموعة قصصية ـ عمل نقدى) ، على أن يكون العمل المنشور خارجاً على المألوف ، جاداً وجديداً ، وكان هذا الشرط ـ رغم الوضوح الظاهرى ـ مفجراً للخلافات وسببا لانسحابى فى ١٩٨١ ، بعد أن اكتشفت أننى أحتل فى الجماعة موقع المعارضة فنشاطنا الحقيقى فى تلك الفترة كان منصبا على المناقشات ـ إثارة القضايا ـ والقراءات الشعرية ، ولهذا الغرض كانت تعقد لقاءات أسبوعية فى منزل أحمد طه ومنزلى ، وكان ذلك فى مقدمة أسباب اعتقالنا أحمد طه وأنا فى يناير ١٩٨٥ .

*

بظهور المجلات (فصول ـ إبداع ـ أدب ونقد ـ القاهرة . .) خف الحصار ، واتسعت فرص النشر ، لكن التهم القديمة ظلت تطاردنى . ولأن النص الدينى يأتى فى مقدمة النصوص ، التى أنشغل بها ، أحاورها وأستفيد منها ، كان الاعتراض على بعض القصائد ـ حذف بعض العبارات أو المفردات مرة بموافقتى ومرات بحجيج أخطاء الجمع والطبع .

قل هو النيل (أحدٌ)
لم يحد
ولكنه انشق من كمدٍ
أو :

يضحك مثل نبى
أو :

وأنا طفل
كان الوطن رحيبا
(متسعا كعباءات الله)
وكنت أجاهد كى أرسمه .

وأذكر أن قصيدة سليمان الملك (الوجوه) عندما نشرت فى مجلة (إضاءة) أواخر ١٩٨١ ، هاجمها أحد زملائنا الإضائيين ، فى عدد آخر من المجلة ، لأنها على حد تعبيره شوّهت رمزاً دينياً مقدساً .

كذلك كان الاقتراب من الجنس مبرراً للاعتراض أو تأجيل النشر ، وامتد الاعتراض أحيانا إلى بعض المفردات التى اعتبرت خادشةً للحياء فالعبارة :

« تبوّل ثم انحنى للحوائط
كى يسترد من الصخر أعوامه المستحيلة »
يهذبها رئيس التحرير وتنشر :
« تقوّس ثم انحنى للحوائط . . . »

وأذكر أننى كنت أحد المرحبين بالنشر فى باب التجارب بمجلة (إبداع) القديمة ، أولا لإصرارى على نشر قصائدى فى مصر ، وثانياً لأن هذا الباب منح التحرير قدراً أكبر من المرونة فى التعامل مع قصائدنا . لقد اعتبروه نوعا من الحجر الصحى ، واعتذاراً مضمراً لقارىء ملتزم بالتقاليد .

وأذكر أن الأصدقاء حسن طلب - حلمى سالم - رفعت سلام وجهوا اللوم إلىّ وإلى عبد المنعم رمضان فى ١٩٨٥ لتعاوننا مع المجلة ، وقبولنا نشر قصائدنا فى باب التجارب (فى لقاء عقد بمنزلى سجله ونشره المرحوم محمد هويدى) . لكننا كنا نصر على الاستفادة من الهامش المتاح فى مصر ومقاطعة المجلة (إبداع) تعنى الاختناق (كان كل ما نشر لى خارج مصر قصيدة فى الطليعة العراقية ١٩٧٨ ، وأخرى فى كلمات ١٩٨٤)،كما أن مجلة (الكرمل) قدمت فى العدد الخاص بالإبداع المصرى دليلا شارخا على ما قد تواجهه قصائدنا من تشويه .

من واجبى هنا الإشادة بالدكتور عبد القادر القط الذى كنت أختلف معه وأحترم آراءه . كان يناقش ويحاور كما كان من أوائل النقاد الذين اكتشفوا محاولات التجديد العروضى ، فأعلن أن هناك قصائد تحاول خلق عروضها الخاص ، وأنه لا يعاملها بالمعايير التقليدية .

هناك أيضا من رصد هذه المحاولات ومن كتب عنها (كمال أبو ديب - جابر عصفور - علوى الهاشمى)

وقد بدأت هذه المحاولات فى قصائدى عندما اكتشفت ضيق الإطار النغمى الذى تتحرك فيه قصيدة التفعيلة (البحور الصافية الستة) ، وعندما اكتشفت أن اللغة ليست بريئة نغمياً ، وأن الشاعر عليه أن يواجه سلطتها وتسلطها على المستويين : الدلالى والنغمى ؛ فكل مفردة هى فى الغالب جزء من تفعيلة أو تفعيلة كاملة (خيمة = فاعلن ، صباح = فعولن ، جميزة = مستفعلن ، مطر = فعلن أو متفا . . . إلخ) .

العبارة الأولى فى القصيدة وأحيانا المفردة تحدد الإطار النغمى وبمجرد بروز تفعيلة معينة فى مدخل القصيدة يُحدث نوعاً من الانتقاء اللغوى ، ويُضيِّق بالتالى أطر الحرية ويقمع كل محاولة للإمساك بكامن إيقاعى خاص بالتجربة . من هنا كان السعى خلف نغمية جديدة لا تتأسس على التكرار الممل لتفعيلة بعينها ولا تضع فى الوقت

نفسه النموذج العمودى فى بؤرة الوعى ، بوصفه مثالاً يُحتذى أو يُرتدّ إليه . وتقوم محاولات التأسيس النغمى على مزج تفاعيل البحور المختلفة وتتخذ العديد من الأشكال منها :

(١) المزج البسيط :

ربما يبحث الآن عن شمعةٍ
ليشق طريقاً إلى أكرة البابِ
ناوله سيجارةً
(وعود الثقاب عصاه وعنوان منفاهُ)
قل أنت بحر وقل أنت نورُ

فى السطر الرابع يتم الانتقال من المتدارك إلى المتقارب فالوافر ثم المتدارك الذى يهيمن على المقطع .

(٢) صباح جميل
وبوابة المتحف انفتحت
كان فى البهو يستقبل العابرين يحدثهم عن ملوك

السطر الأول متقارب والثانى متقارب وتفعيلة الوافر مفاعلتن (//٥///٥) التى لاحظت أن الانتقال من المتقارب إلى المتدارك يتم عادة بها خاصة وهى تتكون من (فعو + فعلن) .

(٣) الانتقال من الهزج (//٥/٥/٥) إلى الوافر (//٥///٥)
ربيعٌ خانقٌ نملٌ وزلزلة ذبابٌ
والشوارع تختفى فى اللحم
شباك يدحرج صرخةً . . (إلى آخر القصيدة)

(٤) الانتقال من الرجز (/٥/٥//٥) الى الكامل (///٥//٥)
مطرٌ
صباح حامضٌ
طينٌ
عصافيرٌ على الأكشاك تحتضن الصفيحَ
وفضةٌ فى الأفق . . . . إلخ .

ويلاحظ أن قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى (شفق على سور المدينة) يسيطر عليها هذا المزج :

المزج المركب :

ويتشكل من مزج تفاعيل الرجز والمتدارك ، وأحياناً ينضم إليهما المتقارب . وقد بدأ هذا المزج يسيطر أولا على بدايات القصائد ربما بوصفه محاولة لصد سلطة تفعيلة تفرضها المفردة الأولى فى العبارة :

« رجلٌ شاردُ وامرأةٌ وحيدةٌ »
(فعلن فاعلن مستعلن فعولن)

ثم اخذ يهيمن على قصائد بكاملها ، وقد لاحظت بروز أطر نغمية تتشكل أساسا من اللعب بـالحركـة والسكون

o/o/ ← o/ + o/

o /// ← o/o/

o///o/ ← o/// + o/

والإطار فى هذه الحالة يتشكل من /o///o ، o/// ، /o/o و /// (فعل)

« أفتح نافذتى
فأرى وردة جارى ذابلةً فى مقلتهِ
وأرى جارى ينحت من حَجَرات الشرفة ريشاً »

أو

بعد ثلاثين سنة
ظل الهرم الأكبر فى موقعه
والعتالون
وظل النيل يُحابى الموتى . . . إلخ .

وقد يتسع هذا الإطار حين ينضم إليه المتقارب
على دكّته جلس النيلُ
على الأحجار جلستُ . . . إلخ .

وقد لاحظت أن الإطار الأخير يسيطر على العديد من قصائد النثر .

أما الاتهام الخاص بتعاملى مع اللغة (الاستهانة بالفصيح والاتكاء على مفردات وتراكيب عامية والاشتقاق على غير قاعدة . . . إلخ) ، فيرجع إلى إلحاحى على ضرورة وضع المكان فى بؤرة الوعى ـ الالتصاق به ـ شحن اللغة بروحه . واللغة التى لا تُساير الواقع ؛ تتجدّد بتجدده وتتسع لتحولاته ، لغة مرشّحة للموتِ .

والشاعر فى تقديرى صانع لغة ليس مجرد لاعب بها . . وهو يقف فى مركز دائرتين : صغرى تحيط به يؤثر فيها وتتأثر به ، وكبرى معرفية ثقافية . وإهمال الدائرة الأولى (الحياتية) يؤدى إلى الاعتماد على دائرة المعارف والقراءات الذى ينتج عنه شحوب ملامح الشاعر ـ انحسار الخاص والحميم والاكتفاء بشد الكلام من الكلام كما يقول التوحيدى ، ومن هنا كثرة المسْكوكات اللغوية والعبارات المسافرة من قصيدة إلى أخرى ومن شاعر إلى آخر .

الشاعر هنا ، وفى أفضل الأحوال ، سيكون ظلاً أو تلميذاً يعيد إنتاج ما يجب أن يتمرد عليه .

فى بداياتى ، وبعد أن قدمنى صلاح عبد الصبور بفترة ، اكتشفت سرّ تحمسه لى . كنت أقلده . وحين دققت فيها لدى رأيت أحمد عبد المعطى حجازى وأدونيس أيضا واكتشفت أننى تقريبا لم أكتب شيئا خاصا بى ، وكان هذا الاكتشاف هو بداية التمرد على الآخر وعلى الذات ، مقاومة استبداد المتن والبحث عن الشخصى ومن ثم رد الاعتبار إلى دائرة المكان والحياة . إن المتابع لحركة الشعر المصرى وما يكتبه زملاؤنا الشعراء العرب ، سيكتشف العديد من اللغات ، وسيرى أن هناك مفردات لا تحصى فى الشعر العراقى أو السورى واللبنانى لم يستسغها الحس المصرى : بنايات ـ باص ـ برّاد ـ طبشور . . إلخ .

ورغم استفادة السبعينيين من أدونيس ، إلا أن هناك العديد من مفرداته لم تتزرع فى الشعر المصرى . إعطاء اللغة العربية حسّا مصريا ليس ، إذن ، تخريبا أو هدما ، بل هو على رأس قائمة الواجبات ، فالشاعر ليس ذاتا معلقة فى الفراغ . من هنا كان توظيفى لبعض مفردات العامية ، وسعيى إلى تفصيح بعض تراكيبها ، والنفور من لغة المعاجم واشتقاق أفعال بعضها أقره مجمع اللغة أخيراً : تلفن ـ كهرب ـ سرسب ، بل واشتقاق الفعل زَوْبع رغم وجود الفعل المعجمى (زبَّع) الذى لم أستطع استخدامه لثقله وسماجته (والدليل على ذلك قلة دورانه فى اللغة) . إننى باختصار أريد أن أكون أنا . واجتهاداتى قد يجانبها التوفيق أحيانا ، لكننى على الأقل سأحظى بحظ المجتهد .

●



الكتابة ـ الحرية ـ الموت

شبه سيرة ذاتية

محمد على شمس الدين

لبنان

حين أترك أصابعى تتحرّك مع القلم على المساحة البيضاء للورقة ، فإننى أشعر بالحرّية ، وتتداخل أحاسيس جسدّية وفكرية معاً فى داخلى ، خلال عملية الكتابة تنطلق الحواس فى ما يشبه الهذيان المرح ، أو الطيران الحرّ : ينعتق الجهاز العصبى المشبوك بأسلاكه فى البدن من الرقابات المتراكمة عليه ، وتفور الأفكار كالتنوّر وتتدفق خارج سدودها .

إن شعباً هائلاً من الحواس والأفكار يتحرّر من عبودياته أثناء فعل الكتابة . الكتابة فعل حلم وحركة خيال بالنسبة إلىّ .

انعتاق .

ولا شىء كالمخيلة يحررّنا فى واقع الأمر .

وأسأل هنا : مماذا تحررنا الكتابة يا تُرى ؟

الكتابة عشق .

وأنضم هنا إلى ما يقوله فريد الدين العطّار فى منظومته المسماة منطق الطير :

« العشق هو الجنون فى القلب » .

هكذا ، فإن الشعر ليس شيئا سوى هذا الجنون فى القلب .

سأعترف ، أوّل ما أعترف ، أنّ أوّل مراتب الحرية التحرر من عبوديّات الذات : الرغبة المسيطرة (الإباحية) كما يقول السرياليون ، المجد (بوصفه مرضاً) ، الشهوات الجامحة فى الطعام والشراب والجنس ، التعلق بالغلبة ، وعبادة القوّة أو السلطة . . إلخ

« تحللّو لكى تتحرروا » أقول ، ولعلى وصلت هنا إلى حكمة جميلة ، أولاً.. وحتى فى العقل ، ثانياً .

سيشكلّ المجتمع علينا شبكة رقابات تحاول أن تشبكنا فى خيوطها من المهد إلى اللحد .

من أسس الحريّة مقارعة هذه الرقابات الزائفة فى معظمها ، لذا فكثير من الثوار والمتحررين ، ينتهون صرعى مجتمعاتهم ، ولنعد إلى العقل .

نحن نكتسبه ابتداءً من ذكاء الحواس . وفى المراحل الأولى للطفولة . بل مما قبل الطفولة . . ويتراكم انتهاءً بالدرجات العليا للوعى والتفكرّ .

وليست المسألة هنا بغريبة عما نعرفه فى التاريخ القريب والبعيد من تاريخ البشرية . فكثيراً ما استنجدت فى الحالات المفصلية ، وبسبب من انهيار أنظمة قديمة مستهلكة ، بلا عقلها تجاه عقلها ، بالجنون البرىء تجاه العقل المسموم . ولكنْ ، لكى نجاوز العقل ينبغى أن نكوّنه أوّلاً .

لعلّنا لم نصل بعد ، فى عصرنا العربى الحديث ، إلى عتبة العقل . . لذا فالجنون قفزة فى مجهول .

*

إن ملاحظة جريان القلم على الورقة ، تشكلّ خطّ تحرّر نفسى وجسدى ومعرفى معاً ، كالوصال الحرّ ، الشعر يظهر كأنه ضلوعٌ فى اتجاه بعكس الزمن ، لكأننا نسترجع به طفولة ما ، مفتقدة إلى الأبد ، أو نتلفت نحو فردوس أوّل .

ترجعنا الكتابة إلى اللعب الحرّ ، حيث نستهزىء ، لعبذاك ، بالصعوبات والأخطار ، ونتحرك فى روح المغامرة ، وهى روح الأطفال .

الكتابة تمشى بى نحو الرحم الأولى التى منها خرجت ، ولعلّها بذلك تدفع عنى هول الرحم الأخيرة ، التى إليها أتدافع فى الأيام (الموت) .

*

ليس سهلاً القول بأن شرطاً من شروط الحرّية ، التحرر من علائق كثيرة تتجه من الجسد إلى العقل .

ولكنْ ، كيف ؟

*

لم يكن لدى عائلتنا فى القرية التى أبصرت فيها النور ، فى الأربعينيات من هذا القرن ، فى الجنوب اللبنانى ، الكثير من المال أو السطوة السياسية . لذلك لم يفسد الصغير آنذاك . فقد عصم الله من ذلك ، ومنحنا الحقول الشاسعة : حقول وتلال صغيرة وصخرية مكسوة بزغب الشمس ، والمطر ، ومتسعة باتساع النظر ، كانت تجذبنى إليها ، بكهربائية عجيبة ، فأمشى فى حقول مغناطيسية كالفتى المسحور .

أول مذاق الحرية إذ ذاك كان فى الحقول ، على صخور مسننة أو محدودبة ، تحت شمس خفيضة ، وغبار ، ورياح .

يجلس الصبى ، كل مساء ، وحيداً ، فى مواجهة الغروب ليراقب تغيرات أشكال الغيوم السائلة على الأفق الغربى .

وإننى ، فى الصغر ، على ما أذكر ، ما كنت لأرغب فى أن تكون على يدى يد ، لا لملاك ولا لشيطان ، كانوا يلقبوننى « البّرى » ويعتبروننى « شاعراً » أى هائماً فى كل واد . كان أصدقائى من الناس قليلين فى تلك البرارى الجنوبية العظيْمة .

وكنت سعيداً بالوحدة .

إن التحرر من العلائق الاجتماعية كان أول سبيل من سبل الكتابة ، من الصغر . ولعل المذاق الوجودى الرائع المتأتى من تأمل تغيرات العناصر ، والناس ، ودورة كل شىء فى دائرة مغلقة (منْ ــ إلى)(من التراب إلى التراب) ــ منحنى الإحساس بوجودية ما ، مبكرّة ، فانفتح ذهنى على قراءات ونفوس شبيهة بهذا الإحساس ومناسبة له .

أوّل من حرّضنى على الكتابة (الشكّية) والتأمل فى الوجود ، والعدم ، والمعتقدات بلا خوف ، بسخرية ، بدهشة ومغامرة ، هو أبو العلاء المعّرى .

انحزت بعد ذلك ، إلى من يشبه المعّرى فى الكتابة المعاصرة ، الفرنسى (كامو) . . ثم وجدت نفسى أختار فى الثقافة والفن ، مجموعة من أصدقاء متفرقين فى اللغات والأزمنة ، إنما جمعهم خيط ما من المغامرة والحرية والجنون . . ولعلّ بعضهم ماتَ من جرّاء ذلك : رامبو وعروة بن الورد ، كافكا ، والسهروردى والعطار ، فان جوخ ، والماغوط . .

فكيف جرى ما جرى وأين ؟

*

شميم الحرّية رائع بالنسبة إلىّ كشميم الصحراء بالنسبة للغزال .

صحيح أنه تشكلت لى ، من خلال الدربة على صخور بعينها وأهل ومنزل وأصدقاء ، وكلمات ، تشكلت طقوس نسميها العائلة أو المنزل أو اللغة ولعلنا نسميها أيضاً الوطن .

ولكنْ . . أما للحريّة من نصيب فى هذه العبوديات والأغلال يا ترى ؟

هل أنا جنوبى ، مثلاً ؟

ــ نعم ولا .

هل أنا من المجتمع ؟

نعم ولا .

تبدأ قصيدة لى بعنوان « ورشة القتلة » هكذا بالتجاء عاطفى إلى سلام الجسد (الدافىء) ، والهواء حيث لا زالت الرئة فى مهبّه ، والجسد الأول هذا محروس بنواقيس القرى الجنوبية : الريح ، الغبار ، ماء النهر ، الشجر ، الحجر ، سلام الغبار ، المئذنة ، جعفر النبوىّ (المؤذن) ، سعدى الحبيبة ، والنعجة المطمئنة .

ثم يتحوّل هذا الجسد الهادىء (فى القصيدة) ، بالتدريج ، إلى جسد هارب فى القرى عينها . . حيث النواقيس تصبح (الجواسيس) وهى عينها بتحوير طفيف :

١ ــ النعجة صارت = (النعجة ــ الذئب)

٢ ــ جعفر النبوى صار = (جعفر/الدموىّ)

٣ ــ والحجر اللاجىء لسلام الغبار ، والريح ، والمئذنة كلها صارت بشاكلة كلاب (مدّربة ــ مؤمنة) تقتفينى .

هنا يبدأ فى القصيدة وداع البلاد .

*

هه .

حسناً . ها بدأ الجسد يتحرر من علائقه فى العناصر ، وحواسّه ، ومن المعانى : الوطن ، الجهات ، الفصول ، والأصدقاء . . إلخ .

*

أقول فى مطلع قصيدة « صباح التعب » :

« ناولينى حذائى وقلبى
ناولينى العصا وقربة ماء الحياة
ناولينى السَفَر
إننى داخل فى فضاءِ الحقول البعيدة
ليس لى وطن أو صديق
والهواءالذى يتسلّل تحت الثياب
ينحنى خائفاً أن يلامس قلبى
أقول إذا الشمس عادت لعادتها :
صباح المرارات يا أيها البشر النائمون
صباح التَعَبْ »

*

من الضرورى ، هنا ، أن نشير إلى أنه فى هذا الطريق الصعب والطويل من مراحل التحرر ، من الطيران ، كانت ثمة ذرائع كثيرة ، لا تنى تشدّ بالجسد إلى أسفل ، وبالروح إلى القفص .

إن سيولة العلاقات العائلية ، وعاطفيتها ، من زواج ومن أبوّة وبنوّة وقربى ، يقتضى تحويلها إلى عنصر حبّ أكثر من علائق تبعية واستقرار .

كذلك العلائق مع المجتمع ، الناس ، هى ضاغطة .

*

أنا ممن يعشقون الخلوة .

*

والكتابة هنا هى المرآة والمعراج ، وكهف الرؤ يا ، فى الطريق إلى الله .

*

لكنّ مسألة ما تظل تلحّ بثقلها ، فى الأساس ، على الكلمات والمنازل ، على الجسد والنفس معاً . . وهى مسألة فى الموت .

ما الموت ؟

هل هو انتهاء الحرّية أم بدايتها ؟ .

من الحرف الأول إلى الحرف الأخير ، ثمة وجودّية ما ، عدميّة ما ، فلسفة تظهرنا كأننا نعيش (خارج الحياة) . من المؤكد أن المجتمع موجود ، والتاريخ أيضاً . . من المؤكد وجود الشوارع والولادات . الزفاف والطعام والشراب ، العمل ، اللذة ، أطوار البلاد والعباد ، وكل شىء ، كل شىء . . لكنْ : أليس التاريخ (أحيانا) يلوح على شكل مقبرة كبيرة نفقت فيها أجساد الناس ، وتكدست العظام ، يرفرف فوقها علم بشكل غراب ، اسمه الموت ؟ . والموت الذى هو قهر إلَهى (وقهر عباده بالموت) ، كيف السبيل إلى الخلاص منه ؟

حتى لكأننا نمشى فيه ولا نتعداه . لكأنّه الأحلام الموصولة .

هل يتدخل العشق ضد الموت ؟

ـ هل تتدخل الكتابة ؟

هل الله يتدخلّ ؟

، انتهى .

●



اصطياد الإنسان

محمود أمين العالم

مصر

الليل ينحسر عن القضبان . يشحب . القضبان تتحدد معالمها . تزداد صلابة . تزداد قتامة . الليل يتحول من الشحوب إلى الحمرة الخفيفة ، فالحمرة القاتمة فالحمرة الخفيفة مرة أخرى . القضبان سياط معلقة على جسد السماء . كان اللقاء بينهما ساخناً . الحمرة تتموج فى الأفق المصلوب . تنز غموضا . تنزف بالمجهول . تنذر بميلاد فجر جديد . القضبان داخل فتحات واسعة . ثمانى فتحات فى الجدار الممتد أمامى . ثمانية عيون تبحلق . مغلقة مفتوحة فى آن . ثمانية عيون أخرى بطول الجدار خلفى . ألمس جدارها برأسى دون أن أراها . أراها فى العيون المبحلقة أمامى . أحسّها فى كتل الهواء الباردة المتساقطة على جسدى . ثمانية عيون أمامى ، ثمانية عيون خلفى بطول الزنزانة المستطيلة ، بطول العنبر . سمكها بسمك الجدار . رحلة قصيرة لا تزيد عن المتر تقطعها القضبان فى المنتصف . الفجر يطل . لأول مرة فى حياتى أكرهه . ينقبض قلبى لمرآه . صمته الثقيل يتحول إلى ضجيج هامس . صوت ساقية بحجم الدنيا ، تروى حقول الانتظار بالهواجس . صيحة ديك . صياح ديكة ، تتجاوب تتشابك ، ترسم معالم حياة تنقر فى صفحة تراب غير مرئى . الحياة تنتفض . تتجسد فى كيان صغير . عصفور يفاجىء القضبان . يقتحمها ، يخترقها ، يستقر على حافة الفتحة أمامى فى منتصف العنبر تماما . لا يستقر يمسح المكان بلفتات مذعورة ، مرتعشة ، بوثبات نزقة ، بزقزقات متقطعة متسائلة . لم يعد وحيدا . الفتحات تمتلىء بالعصافير . العصافير تتساقط على أرض العنبر . أحجار صغيرة حية ، قلقة ، متهورة تتطاير فى كل مكان . تتجمع فوق أرغفة خبز وقطع جبنٍ متراصة ممتدة بطول الجدارين ، بجوار أجساد مغطاة متراصة على جانبىْ أرض العنبر ، كأنها معلقة من رؤ وسها . علبة سردين بشرى . بجوار كل سردينة رغيف وقطعة جبن . العصافير تتنازع الأرغفة وقطع الجبن . معركة حادة بينهـا فوق كـل رغيف . حتى أنت أيتها العصافير الرقيقة . تتحرك بعض الأجساد تحت الأغطية . تكشف عن وجهها . ترتفع قليلا ، تتساند برؤ وسها ببطء على الجدار خلفها . يتجاوب العنبر بتحية الصباح . صباح الخير يا زملاء ، صباح الخير ، صباح الخير .

العصافير تتفزع تتواثب إلى قاعدة الفتحات . ومعها ترتفع العيون . الفجر يطل . أول فجر فى ليمان أوردى أبى زعبل ، ينذر بيوم جديد . هل يكون أسوأ من أمس ؟ كان المكان غير المكان ، والفجر غير الفجر . الدور الثالث فى سجن مصر ، قراميدان . المعنويات عالية ، مراجيح ترتفع وترتفع حتى تلامس سماء الحرية . الحياة فى السجن أرجوحة فى مهب الأخبار والإشاعات . دقات آمرة على أبواب الزنازين مع الفجر :

ـ ترحيله يا زُملا . . الكل يستعد وفى لمح البصر كان الزملاء الستون يخرجون من زنازينهم ويتحلقون حول سؤ ال الفجر الجديد :

ـ على فين يا زملا . . راجعين للواحات ، للمحاريق . . .

ـ أظن حاجه قريبة من القاهرة ، هكذا قال الزميل المكلف بالاتصال بإدارة السجن .

ـ يعنى بالعربى عملية انتظار للأحكام .

ـ ولماذا لا تكون عملية انتظار للإفراج يا زميل ؟

ـ والله المراجيح حتعلى وتعلى النهارده . .

ـ يا لله يا زملا . . الكل يستعد .

وأخذنا نتأهب للترحيلة الجديدة . . الترحيلة السابعة ، القلعة ، فالواحات ، فالعودة للقلعة فسجن مصر ، فسجن الحدرة بالاسكندرية ، فسجن مصر مرة أخرى . . وأخيرا . . إلى أين ؟

كانت نسمات الصباح الباكر عذبة رخية تقطر حنانا ، نستنشق فيها أنفاس الحرية .

القاهرة تغط فى النوم . شوارعها خالية . عرباتنا الخمس تتحرك خلالها فى طمأنينه . تمضى فيها إليها . كأننا ذاهبون إلى بيوتنا . الشوارع أحضان ، والبيوت وعود بحرية قريبة . وأخذنا نغنى .

ـ طريقنا ليس إلى السجن الحربى يا زُملا

ـ بُشرى طيبة .

ـ ألم أقل لك !

ـ بسْ . . . إلى أين ؟

ـ مش واضح . .

وساد صمت ، وفجأة صاح أحد الزملاء :

ـ والله باين رايحين أبو زعبل يا زملا . . . السكة بتقول كده . .

ـ أبو زعبل . . يا سلام . . تبقى فُرجتْ .

ـ طبعا فرجت ، جرائد ، وكتب ، وزيارات زى الرز ، وطول النهار بتتسكع بين العنابر والزنازين . . وإذا كنت عاوز تتسكع فى الشمس . . أحلى الأيام يا زملا قضيناها فى أبو زعبل ، احنا سايبين هناك خميرة طيبة .

الطريق يفضى بالفعل إلى شمال القاهرة ، إلى أبى زعبل . الجبل تلوح محاجره خلف الحقول . وأسوار السجن تبرز شيئا فشيئا وراء الضباب الخفيف الذى يتنفسه صباح القاهرة فى نوفمبر . ولاح السجن . اقتربنا . ومن ثقوب صغيرة فى الغطاء القماشى للعربة لمحنا صفّين من العساكر متسلحين بالشوم .

ـ لا شيء يا زملاء .

ـ احتياطات أمن . . شيء طبيعي . وتجاوزت العربات العساكر ، وواصلت سيرها بعيدا عن السجن ، ثم توقفت . أخذنا نتأهب للنزول . أخذ كل منا يمسك بحقائبه ويقف فى مكانه . لابد أن الشيء نفسه حدث فى بقية العربات . انتظرنا أن يفتح الباب كنا فى العربة الأولى . توقعنا أن نكون أول النازلين . انتظرنا . . لم يفتح الباب . مرّت دقائق . الدقائق تتجمع ، تتجمع . مرت نصف ساعة . مرت ساعة . مرت ساعة وربع . ساعة ونصف . الصمت يسود يتثاقل . عدنا منذ الربع ساعة الأولى إلى مقاعدنا فى العربة . ماذا يجرى حولنا . لا أحد يأتى . لا أحد يذهب . وكعادتنا بدأنا نحلل هذا الوضع الجديد . لعلهم فوجئوا بنا . لعلهم يستعدون لاستقبالنا . وأخذت المراجيح تهبط . تهبط . وتناهت إلى أسماعنا أصوات غامضة . نباح كلاب . صهيل خيول . أقدام . أقدام تقترب وفُتح باب العربة فجأة وأطل وجه مكفهر غاضب آمر .

ـ ثلاثة منكم . . يا لله بسرعة .

ـ وقام ثلاثة منا كانوا على مقربة من الباب . قاموا يحملون حقائبهم ويغادرون العربة بصعوبة . وأُغلق الباب . أصوات حادة آمرة . الصهيل يرتفع . أقدام تتسارع . أشياء صلبة تتصادم . ماذا يجرى خارج العربة . كانت العربة فى وضع لا يسمح برؤ ية شيء خارجها . لماذا أخذوا منا ثلاثة فقط . لماذا . وإلى أين . لماذا لم نذهب جميعا كالعادة إلى مدخل السجن . ننزل عنده ، وندخله معا . وتجرى معنا جميعا الإجراءات المعتادة وليست هذه أول مرة ننتقل فيها من سجن إلى سجن . نظام جديد للاستقبال . تنظيم أفضل للانتهاء من الإجراءات . وعجزت تحليلاتنا . وغاب الصهيل . وغابت الأصوات الحادة الآمرة . وغابت أصداء الأقدام . وفجأة فُتح باب العربة وأطل الوجه نفسه آمراً :

ـ ثلاثة . . بسرعة .

وقام ثلاثة آخرون . كنت أحدهم . وكنا رتبنا كل شيء . يخرج عبد المنعم شتلة أولا ثم يتلوه فؤ اد مرسى ثم أخرج أنا بعد فؤ اد . كان فؤ اد مريضا . لهذا حرصنا أن يكون بين عبد المنعم وبينى فى النزول . قام عبد المنعم يحمل حقيبتين ثقيلتين ، وراح ينزل بها بصعوبة . وقام بعده فؤ اد يحمل حقيبتين ثقيلتين كذلك . قلت لنفسى : سأحمل عنه إحدى الحقيبتين عندما أنزل بعده ، فقد كنت أحمل حقيبة واحدة ، وإن تكن ثقيلة . تركت فؤ اد ينزل على مهل . وتبعته متعجلا لأحمل عنه الحقيبة . نزلت من العربة متثاقلا . بحثت عن فؤ اد ، لم أجده أمامى ، وجدته يسبقنى بأكثر من عشرة أمتار . ماذا . . . وجدته يجرى بحملية الثقيلين . عجبا . وجدته محاطاً بعدد من عساكر الرديف ينهالون عليه ضرباً بشومهم . وجدتهم يدفعونه دفعاً ، ويصرخون به أن يجرى ، أن يسرع من جَرْيه ، أن يجرى ، أن يسرع ، وجدت فؤ اد يكاد يتعثر فى أقدام فرس يحاذيه حتى يكاد يلامسه . العسكرى فوق صهوة الفرس ينهال على فؤ اد ضربا بسوط صغيرفى يده . كيف يجسرون . فؤ اد رفع رأسنا جميعا فى المحكمة . فى شموخ راح يتحدث باسمنا جميعا ، باسم مصر ، باسم الطبقة العاملة المصرية . كيف يفعلون به هذا . إنه يجرى . . إنه يكاد . . ماذا . . هل أصفه أم أصف نفسى . الشوم ينهال علىّ من كل جانب . الفرس يدفعنى . أكاد أسقط تحته . راكبه يمزق وجهى وظهرى بسوطه . الأصوات الآمرة تخترق جسدى كله . أنا أجرى ، أجرى ، أجرى ، أكاد أبصر من بعيد فؤ اد يسقط يقوم ، يجرى ، أجرى ، منذ متى . . كيف . . الصرخات الحادة الآمرة لا تكف عنى ، الضربات تزداد قسوة ، أجرى ، أجرى ، أجرى فى فراغ . أجرى تحت صرخات وضربات ، أجرى ، الأرض تحتى رمال وحجارة . أجرى أبصر خضرة بعيدة غامضة خلال الصرخات

والضربات والصهيل . لون الأرض تحتى يزداد صفرة . الدنيا حولى تصفرّ . أجرى ، الخضرة تغيب . أجرى . الحقيبة فى يدى تتثاقل ، تتثاقل ، أجرى . لن أسقط . أنفاسى تتقطع . العرق يغشى عيونى . أجرى فى غير اتجاه ، فى غير هدف . لماذا أجرى . هل لأنى أؤمر بالجرى . الأصوات الزاعقة أوامر ، سوط راكب الفرس أوامر . أوامر عليا بأن أجرى . أجرى مسلوب ، مسلوب الأنفاس ، عاجز عن أن أتوقف ، رافض أن أسقط . هذا كل ما تبقّى لى ، ألا أسقط . الأشياء تغيب أمامى ، أنفاسى تختنق . ما جريت شوطا طويلا كهذا . ما كنا نتحرك طوال الأحد عشر شهرا الماضية . مجرد حركة بطيئة بين الزنازين ، أو لركوب عربات التراحيل ، للانتقال من سجن إلى سجن ، أو إلى المحكمة . كان ينبغى أن أمارس الرياضة داخل الزنزانة . هل سنظل نجرى هكذا طوال سنوات السجن القادمة . المراجيح تسقط تماما . تواصل السقوط . هل أسقط . لا . . لن أسقط . فى المحكمة كنت أقف بوقار وأتكلم بوقار ، وأشد انتباه هيئة المحكمة وأشد انتباه هيئة المحامين وأشد انتباه من فى القاعة من عائلات وضباط وجنود . الاحترام كان فى العيون التى تنظر إلىّ . القاضى نفسه قاطعنى أثناء احتجاجى على كلمات النيابة . قال باحترام شديد : إحنا عارفينك كويس يا أستاذ . . الاحترام . . أنا الأستاذ . . أجرى . الفرس تدفعنى أكاد أسقط . كنت من أبطال عدو المائة متر فى شبابى . . انتهى هذا . أوه ، وكان نفسى طويلا فى السباحة . . السباحة طويلة تحت الماء . . كم أحبها . . زمان . . زمان . ليتنى واصلت التمرين . حريق فى صدرى حشرجة فى حنجرتى . الحقيبة تكاد تسقط من يدى . . أجرى . بناء ضبابى يلوح خلف زجاج العرق الكثيف فى عيونى . سور . هل اقتربنا من نهاية الشوط . أواصل الجرى . . الطريق يسده أمامى فجأة عشرات من الناس . لا أكاد أتبين ملامحهم . كل هذا الحشد فى انتظارى . اقترب منهم ، ازداد اقترابا . لا منفذ يلوح بينهم . الفرس تتخلف عنى . العساكر يتخلفون . يتخلون عنى . أصبحت وحيدا . أنا وحيد فى مواجهة مجهولين . توقفت . ماذا أفعل . لحظة صمت . أنهج أنهج بشدة . الأصوات الآمرة تتوقف ، الضرب يتوقف . أستطيع أن أضع حقيبتى على الأرض . يفاجئنى صوت جديد آمر كأنما يصرخ فى أذنى مباشرة . ماذا يقول . لم أفهم . يد تدفعنى يساراً . كف تسقط كالمرذبة على قفاى . ألم يتوقف السباق . هل بدأ شوط آخر . مكتب خشبى أمامى يجلس وراءه رجل مدنى . تمتد خلفه خضرة . الخضرة تعود . أشجار . ساحة خضراء . مكتب وسط ساحة خضراء ـ يا للغرابة . حلم غريب . كابوس . الصوت الصارخ فى أذنى :

ـ اسمك

هل يسألنى أحد عن اسمى . أسأل نفسى .

ـ اسمك يا بن الشرموطة . . اتكلم يسألنى أنا . أحس بذهول . أنا المخاطب هكذا . ألا يعرفون اسمى بعد كل هذا . المرذبة تسقط من جديد على قفاى ، على وجهى ، تردد السؤال نفسه والإهانة نفسها . . أجيب بصوت لا أكاد أسمعه أنا نفسى . أحاول أن أتصنع الهدوء . القاضى العسكرى نفسه كان يخاطبنى باحترام .

ـ عنوانك يا بن الشرموطة . . اتكلم يبدو أن أسئلتهم مربوطة دائما بأكفهم . الكف تسقط على قفاى ، على وجهى ، يبدو لتسجيل السؤال وتأكيده .

ـ السن . . .

لم أعد أسمع ، لم أعد أجيب . وما كان أحد فى حاجة إلى إجابتى . الأسئلة والإجابات تقوم بها الكف الثقيلة على وجهى وقفاى مصحوبة بالشتائم الغليظة ، ويسجلها الكاتب المدنى فى دفتر أمامه .

يد تمسك بى وتدفعنى إلى اليمين . هل انتهى التحقيق . أجد نفسى فجأة على ركبتىّ . شىء ما أسقطنى بعنف . ساقان تركبان رقبتى ، كتفىّ . رأسى يميل إلى الأمام . شىء حاد يتحرك فى رأسى . شعر يتزحلق على وجهى . وجهى يمتلىء بشعر . الأرض أمامى مزروعة بشعر . شعرى أنا ـ لا شك . شعرى الرمادىّ الخشن . آلة حلاقة تتحرك بحرية فى رأسى . تكاد تخترق جلد رأسى . تكاد تفصل أذنىّ . الأرض تمتلىء تحتى بالشعر . سقط القلم الصغير الذى كنت أخبئه فى شعرى . لم يره أحد . حسنا . كتفاى تنوءان بحمل هذا الرجل الذى يمتطيهما . ينزل . يد تمتد توقفنى على قدمى من جديد . تدفعنى أكثر إلى اليمين . أمطار متلاحقة منهمرة من الصفعات على وجهى ، على قفاى . ما هذا . فؤاد أمامى . أراه على بعد خطوات منى ، عاريا تماما . فؤاد شديد الوقار . هكذا . اختفى عنى فؤاد . حالت بينه وبينى حلقة من العساكر أخذت تحوط بى . أصوات آمرة : اقلع . . اقلع بسرعة الأكف تنهال على جسدى كله . اقلع ملابسك . يد تأخذ منى الحقيبة . يد تنزع عنى ملابسى بعنف . التخلى عن ملابسى تحت غابة من الصفعات والركلات والشتائم . تختفى الجاكته . يختفى البنطلون . يختفى القميص ، الكرافت ، القميص الداخلى ، السروال ، الحذاء ، الشراب ، أتعرى تماما . أنا عارٍ تماما فى طريق عام . أحس بلسعة برد . جسدى العارى يصبح محطا لعشرات الأيدى والهراوات . خشونة الأرض وبرودتها يتشربها باطن قدمى الحافيين . هل هذا يحدث لى . لجسدى أنا . أم لإنسان آخر ، لجسد آخر . أنفصل عن جسدى ، عن نفسى . من بعيد أرانى إنساناً آخر . أتأمل عُريى وآلامى وما ألقاه من امتهان .

ـ خذ . . البس .

أحشر رأسى بصعوبة فى قميص تيلّ خشن . الفتحة تضيق عن رأسى . أحشر رأسى حشرا . أضغط اضغط حتى يمر رأسى . يختفى صدرى العارى داخل القميص الخشن . تختفى كفاى داخل أكمام طويلة متهدلة . سروال تيلّ خشن أحشر داخله ساقىّ . ليس له ما يثبته حول وسطى . أمسكه بكف حتى لا يسقط . حتى لا تتكشف أعضائى الجنسية . الضربات تمتد إليها . شىء ما يشبه الشوال ، عرفت فيها بعد أن أسمه الوردرويه له فتحة فى الرأس وليس له أكمام ، ألبسه بصعوبة فوق القميص ، قروانة من الصاج توضع فى كفى الأخرى ، شىء ما يشبه الطاقية أحشر فيها رأسى حشرا .

ـ إجرى . .

الأيدى تدفعنى إلى الأمام ، بضرباتها التى لا تتوقف . كف تمسك السروال ، وكف أخرى تمسك القروانه ، وأشواك تدمى باطن قدمىّ . البرودة ترتعش فى جسدى كله . أجرى . أتوقف عند باب مدخل كبير . عسكريان يتلقفاننى . يصرخان فى وجهى :

ـ تفتيش . . . دُرْ يا مسجون ، دُرْ للتفتيش . .

ماذا أفعل . بأيديهما وجدت نفسى أدور أدور أدور بالقوة .

ـ قف . . افتح فمك . اغلق فمك افتح عينيك . .

كفا هما تدوران فى جسدى كله ، تبحث عن شىء لا أعرفه .

ــ در . . قف . . اجرى . . قبضة عملاقة تصفعنى ، ثم تدفعنى إلى الأمام عبر هذا المدخل الكبير . أجرى . كف تمسك بالقروانه وأخرى بالسروال . أجرى فى ساحة كبيرة ، يتلقفنى عسكرى آخر بشومته . يرفعها ويضرب . يسوقنى أمامه بشومته . وأجرى . إلى أين . الشومة خلفى . على ظهرى ، على كتفى . أجرى مبان على الجانبين ، أجرى بينهما . أواصل الجرى حتى نهاية الساحة . سور مرتفع يواجهنى . العسكرى يقترب من باب على اليمين . يدير فيه مفتاحا عملاقاً . يصرخ فى وجهى :

ـ ادخل .

وأدخل بضربة صاعقة على قفاى تسقطنى على وجهى عبر الباب المفتوح . يغلق الباب خلفى . أقف . عنبر طويل أمامى . أتحرك . إلى أين . ما هذا . فى منتصف العنبر على اليسار يجلس شخصان على الأرض الحجرية . يستندان على الحائط . ما أعجب منظرهما ما أقبحهما . اقترب منهما . لا يتحركان . فجأة يندفعان فى الضحك . مما يضحكان . منّى . ازداد اقترابا . ينفجران فى الضحك أشد . من تراهما . مستحيل . الوجهان أعرفهما . مستحيل . عبد المنعم شتلة وفؤاد مرسى . لماذا يلبسان هكذا كأنهما مسخان . كأنهما فى سيرك . واندفع أضحك من منظرهما . . ويضحكان . مما يضحكان . . أوه . . منى طبعا . ونظرت إلى نفسى واندفعت أضحك ، نضحك ، وأخذت مكانى إلى جوارهما فوق بورش من الليف الخشن

ـ حمدا لله على السلامة

ـ حمد الله على السلامة

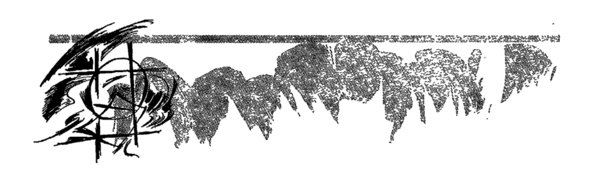
وتوقفنا عن الضحك . وساد بيننا صمت مشحون بالألم والمرارة .

مفتاح فى الباب . الباب يفتح . يندفع جسد فى عصبية . إنه اسماعيل صبرى عبد الله . ما أعجب منظره ، القميص المتهدل والسروال الساقط والقروانة والطاقية التى لا تكاد تستقر على جزء من رأسه . يندفع نحونا بعيون زائغة . نضحك ، يضحك ، يجلس بجوارنا : ويسود صمت.مفتاح فى الباب . يدخل زميل خامس فسادس فسابع ويتوالى دخول الزملاء . لم يكتمل عددنا الذى جاء معنا من سجن مصر . لابد أنهم توزعوا على بقية العنابر . ويسود صمت طويل . فجأة مفتاح فى الباب . يُفتح الباب صوت يجلجل فى استطالة . .

ــ انتبا IIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIه

ويدخل ضابط ، ضابطان ، ثلاثة ضباط وحولهم جمهرة من العساكر . .

ويبدأ ليمان أوردى ابو زعبل يكشف عما يخبئه لنا . .



حرية الإبداع

مريد البرغوثى

فلسطين

أقف أمام هذه المفردة المجردة : « الحرية » ، متسائلاً عما تعنيه بشكل « عام » ، فأجد لها أخلاطاً من الاستخدامات اللا متناهية ، فهى فاتحة الدساتير والتشريعات والكلمة الأثيرة لدى الملوك والرؤساء والزعماء والثوار والانقلابيين والحزبيين والطغاة ومشعلى الفتن الطائفية والحروب الأهلية ، وهى أشهر المواضيع التى يتناولها الشعراء ، مِن أوّلهم حتى ذلك الذى تستحى أن تصفعه .

وهى الاكتشاف المدوّى يشهره المراهق صوتاً وسلوكاً فى وجه والديه ، وهى التخطيطات الشعثاء بالأظافر الدامية على جدران الزنازين ، وحرية اقتصاديات السوق ، حرية المظاهرة وحرية الهراوة ، حرية صندوق الاقتراع وحرية المرشّح فى صرف الوعود والنقود ، حرية طه حسين وحرية الأزهر ، حرية الولايات المتحدة فى تصدير قمحها لنا وحريتنا فى ابتكار أفضل السبل لتطوير زراعة الفراولة والكيوى ، حرية الصمت فى التحقيق وحرية التعذيب لانتزاع الاعتراف ، حرية الكاتب وحرية الرقيب الداخلى الذى لا يرحم والرقيب الخارجى الذى لا يفهم ، حريه الثورة وحرية ابنتها البارّة/ المقصلة/، حرية الحداثة وحرية التراث ، حرية التراث وحرية الأجزاء التى تفضلها السلطة من التراث ، حرية المرأة وحرية القبيلة ، حرية « بلفور » وحرية جدتى أم عطا ، حرية الامبراطورية وحرية المستعمرات ، حرية الجسد المسجون فى آلة الجسد وحرية الأصابع الممسكة بقضبان الروح والهواء العالى ، حرية « شارون » وحرية شاتيلا،حرية النص وحرية النصح الحكومى للكاتب بضرورة مراعاة المصلحة العليا ، حرية الجماعات الإثنية داخل الوطن وحرية الوطن كله ، حرية النبذ وحرية الأخذ ، حرية النبلة المطاطية وحرية تكسير العظام ، حرية اليهودى البولندى فى « العودة » للقدس وحريتى فى « العودة » إلى بطرس غالى ، حرية التطريز على ثوب الفلاّحة وحرية حرس الحدود الإسرائيلى فى تطريزه بالرصاص وخيوط الدم النازف فى غزة ، حرية الإبداع وحرية إميل حبيبى فى قبول جائزة الإبداع من إسحق شامير ، حرية الأنا وحرية الآخر،حرية البحث وحرية المباحث ، حرية الشعور بالحرية ، حرية اللعب

حرية القصيدة وحرية الشاعر المواطن ، حرية ناجى العلى وحرية كاتم الصوت ، حرية تدفق المعلومات وحرية الـ C . N . N فى حجبها ، حرية المسافر العربى وحرية ضابط الجوازات الجالس كضبع وسيم ، حرية نقل التكنولوجيا الاليكترونية وحرية تنظيم مسابقات الهجن والجمال ، إلى آخر هذا الخليط العجيب الغريب من الدلالات المتعلقة بمفردة واحدة ، وأتساءل عما يمكن أن يكون سبباً لاجتماع القول ونقيضه ، واضِحِه وغامضة صادقه وكاذبة ، حقِّهِ وباطِلِه عند التعرض لأىٍّ من « القيم » و« المعانى الكبرى » المجردة بشكل عام .

والإجابة الوحيدة على هذا التساؤل هى أن القول « المجرَّد » مشاع للجميع ، للمخلص وللمدعى ، للشريف وللوغد ، للموهوب ولعديم الموهبة، للمؤتمن وللدّجال، للّذى يعنى ما يقول وللذى لا يعنى ما يقول .

ولكى تعنى ما تقول ، عليك أن تبتعد عن التجريد وأن تكون « محدداً » و « دقيقاً » ، وهذا لا يتاتى لك إلا إذا كان لقولك مرجعية حياتيّة ملموسة تتجسد فى الواقع المُعاش لا فى فصاحةِ اللغة .

فمشكلة القول المجرد أنه يعفى صاحبه من أية مسؤولية ولا يلزمه بأية واجبات مسلكية تترتب على قوله . إن الحديث المجرد لا يفقد مصداقيته فحسب ، بل يفقد ضرورته أصلاً ، ولهذا أكنُّ اشمئزازاً (لا يرقى إلى مستوى السخرية) من الفصاحة اللغوية المجردة لرجال السياسة والإعلام كلما تحدثوا عن « المعانى الكبرى » كالحرية والوطن والرخاء والانتماء والوحدة والعالم الحر والاشتراكية والشهادة والبطولة والصمود والتصدى والمبادىء . . إلخ .

ولا فرق عندى بين دجل هؤلاء المحترفين وبين « شعراء القضايا العادلة » الذين لا يقلون عن أولئك الموظفين الرسميين ولعاً بالتجريد اللغوى، فالطرفان لا يقدمان أكثر من « أنشودات احتفالية » وتبشيرية قائمة على الخطابة العالية الصوت ، الفقيرة الصدى . والطرفان منغمسان فى سراب اللغة لا فى تراب الحياة .

إن عبارة « المعانى ملقاة على قارعة الطريق » لا تندد بالتجريد فى الكتابة الأدبية وحدها ، بل تندد أيضاً بفصاحة الطغاة ودجّالى السياسة . وإلا لكان كافياً أن يتحول النص الردىء إلى « إبداع » وزعم السياسى إلى « واقع » لمجرد أنهما يرددان كليشهات جاهزة حول المعانى الكبرى والقضايا العادلة ، وبغض النظر عن الدقة الفنية عند الأول والصدق عند الثانى .

أذكر أننى قلت لصديق مرة إن كل الخطب الفصيحة عن الوحدة العربية لا تقنعنى بجدية الداعين للوحدة ، لأنها تتحدث عن أمرٍ مجرد وجميل بعبارات مجردة وجميلة ، وإن هذا النوع من الحديث لا يرتب مسؤولية على أحد ، وهو لا يسر أصدقاء الوحدة ولا يغيظ أعداءها بمقدار ما يمكن أن تفعل دعوة محددة وصغيرة الشأن لتزفيت طريق سريع (أوتوستراد) يصل الدول العربية بعضها ببعض على سبيل المثال . أو على الأقل ما تجاور من هذه الدول . وبعيداً عن هذه التفصيلة « التافهة » المحددة كيف يمكن لى أن أقتنع أن زعماءنا يحبون الوحدة العربية حباً جماً عن طريق خطبهم « الجليلة » ودموعهم الوحدوية ؟

وفيما يتعلق بالنص الأدبى ، سأسوق مثالاً مختلفاً لكنه يقود إلى الاستنتاج نفسه وهو عقم التناول المثالى والدعائى والتعميمى ،أى عقم القول المجرد :

هناك عدد من شعراء القضية الفلسطينية (فلسطينيين وغيرهم) لم يذكروا أم الشهيد إلا وذكروا زغرودتها عند استشهاد ابنها . وهناك أمهات يزغردن بالفعل فيما يبدو وفيما نعرف . لكننى لم أستطع فى أى من قصائدى

انتقاء هذه اللحظة بشكل تعميمى مجرد، لأننى أؤمن أن ذلك لا ينقل « بدقة فنية » تلك اللحظة السيكولوجية المعينة فى أعماق الأم وأن انتقاء بعض الشعراء لهذه الزغرودة ـ عارية من مرجعيتها النفسية والواقعية والاجتماعية والفنية ـ يقع فى باب التعبئة والدعاية والإعلام . إنها إيديولوجية بلا ثياب ، تعميمية وعارية تماماً وواقفة خارج « الحياة » ، مادة الفنان الأصلية ومرجعيته الوحيدة المشروعة .

إن حريتى أثناء تحويل جانب من الحياة إلى نص شعرىّ ، تقتضى منى « الإصغاء » العميق لدِقة اللحظة المعاشة « فى داخلى » ، بوصفى شاعراً ودقة اللحظة المعاشة « فى الحياة » كما تقدمها الحياة ذاتها ، أى دون تسطيح يخلّ بها وينفى الحق فى « انتقائها » شعرياً . فالشعر يتنافى مع التسطيح والتبسيط الساذج والنمذجة .

إننى ، أثناء كتابة النص ، لا أنشغل « بالإنسانية » بل بـإنسانٍ محـدد الملامـح والشروط والصفـات ، ولا أنشغل « بالزمن » بل بلحـظة محددةٍ فيـه ، ولا أنشغل « بـالموت » بـل بموت شخص واحـد ، ولا أنشغل « بالجماهير » ولا « بالشعب » ولا « بالحزب » ولا « بالوطن » بل بفردٍ واحد فى حالة محددة ، ولا أنشغل بفكرة المرأة المحبوبة بل بامرأة من نساء الأرض لها ملامحها (وليس ضرورياً أن تكون أجمل امرأة على الأرض) .

فى إحدى قصائدى إشارة إلى أم الشهيد بهذا الشكل :

« ولقد تزغرد فى الجنازة
ثم تبكى فى الفراش لوحدها »
وفى قصيدة أخرى لاحقة :

« أحب التى زغردت يوم نعى الشهيد
وأكثر منها أحب التى نهنهتها دموع العيون »

إن هذه الكتابة تفسرنى أنا وتقولنى وتضع فكرة زغرودة الشهادة المجردة فى تجسيد حياتى يجد مرجعيته فى دقة المنمنمات النفسية المركبة داخل الكائن البشرى ولا تردد « ما يقال عادة بشكل عام » .

إن حرية الشاعر هى اختياره الذكى لقيوده الفنية .

وفى ظنى أن التعامل مع الكليشيهات (بلاغياً) ومع المثالىّ (فلسفياً) فى نصوصنا الشعرية المجردة هو الذى خلف لنا هذا الكمّ الوافر من القصائد النضالية اليابسة والشعر السكاكى من ناحية ، والشعر الغزلى الجاهلى المعاصر من ناحية أخرى . وترتب على ذلك أن الشعر البطولى الثورى النمطى المعاصر لا يختلف عن الفخر والمدح والهجاء الجاهلى فى شىء ، وأن شعر المرأة الذى يتناولها « نمطاً ومثالا » ويزعم أنـه شعر حـرية المـرأة ، لا يختلف عن شعر التشبيب الجاهلى فى شىء . إن أهم شاعر متخصص فى الكتابة عن المرأة فى العالم العربى اليوم وعن « حرية المرأة » يقدم لنا فى حقيقة الأمر شعراً ذكورياً عنصرياً Sexist يتناول « تصورات الرجل عن المرأة » ولا يقدم لنا المرأة شعراً . إنه شعر غزل على أفضل الأحوال لكنه قطعاً ليس شعر حب ، ولا شعر حرية .

وهكذا نرى أن الشغف بترديد الكليشيهات وبالنظرة المثالية المغتبطة والإنشاديةّ فى أى من مجالات الإبداع وفى أى موضوع من موضوعات الحياة ، هو أمر لا يلبى الشرط الإنسانى ولا يلبى الشرط الفنى . والاحتفاء بالمعانى الكبرى والاحتفال بها قد يخفى وراءه عكس المتوخى منه . ومن هنا يمكن أن نفسر ذلك الخليط العجيب الغريب من القول المتعلق « بالحرية » ، الذى بدأنا به هذه الشهادة ، إن الإبداع أمر « حياتى صميم وشخصى » يتنافى مع

« التنميط » « والتعميم » و« المألوف » إننا نتوقع من الشاعر أن ينقل لنا إحساسه « الخاص » بموضوع قصيدته لا أن يكرر لنا الإحساس الشائع والمعروف ، إن الوقوع فى براثن تكرار القول المألوف هو الذى ضلل العشرات من شعرائنا الشبان وأوهمهم أن رصّ عدد من المفردات « الشاعرية » يمكن أن يصبح « شعرا » . وهذا ما أدى إلى هذا الكم من الثرثرات الشاعرية وما أسميته مرة « هذا المغص اللغوى » إن الشعر كلام فى الحياة وعنها ومنها وليس كلاماً فى كلام ،والشاعر يلتقط المدهش من المألوف ، ويتحوّل « العادىّ » على يديه وفى داخل النص إلى أمر « مباغت » . ولا يتأتى له ذلك إلا إذا نقل لنا قوله« الخصوصى » ، وصوّر لنا المشهد من « زاويته هو » وإلا لكتب كل الشعراء قصيدة واحدة عن الموضوع الواحد !

فى قصيدتى « طال الشتات » أخاطب الحرية هكذا :

« أيتها القاتله
كسقف يهوى فى أوج الاحتفال
أيتها الشرهه
كمسقط شلال
أيتها الشغوفة بالمراثى
وهى تغطى القتلى بالخوص الأشهب المبتل »

وفى مكان آخر

« أورثنى حبك تشققاً فى القدمين
ورجة فى الروح »

وفى مكان آخر :

« عندما نلتقى
ستمتد يدى إلى عصا من الخيزران
وأضربكِ بقسوةٍ على إلْيَتِكْ
سأضربكِ كحليمٍ فَقَدَ صوابه »

« عندما نلتقى
سأعاقبك على إفساد العمر الوحيد
الذى منحتْهُ لى أمّى »

وفى قصيدة أخرى بعنوان « الشهوات » أتساءل :

« بلاداً أسمّيكِ أم غولةً يا بلادى ! »

وهى قصيدة محتشدة بالتفاصيل الصغيرة التى تبدو « قليلة الشأن » .

« شهوة أن تضايقنا فى المرايا ككل العبادِ
التجاعيد حول الجفون »
« شهوة أن يكون حديث المقاهى
سخيفاً كما ينبغى أن يكون »

وفى مقطع آخر حيث « اتركى » عائدة إلى بلادى كما يوحى بذلك النص :

« اتركى فسحة للفتى
كى يزيل عن الوجه حبَّ الشباب
وتصعد كفاه فى لهفةٍ
فوق فخذ الصبيَّة
يكسو عرَاء الخيال
يطْهرْ البياض المزغَّبِ والتجربة »
« اتركى فسحة للفتاة
تحزز فى كتف صاحبها بالأظافرِ
لذتها
حين تدهمها ، فجأة ، كالتماع النصال »
« اتركى فسحة » كى نربى الضحايا على مهلنا « وخذيهم رغيفاً رغيفاً ولا تأخذيهم طحين !

والقصيدة طويلة ومركبة ويصعب الاقتباس منها دون الإخلال بمنطقها الداخلى ، غير أننى أوردت ما أوردته منها أعلاه لأقول إن « الشأن التافه الصغير » يتحول بالعملية الفنية داخل القصيدة إلى « شأن جوهرى » وبالتالى يصبح الحديث عن احتياجنا للإحساس بـ « جمال التفاهات فى العيش » و« للصوصية الطفل فينا » وإلى « دبكة لا تهز السيوف ولكن تهز القلوب وخرّوب شَعر الجدائل ذات اليمين وذات الشمال » يصبح هذا كله احتياجاً فادحاً وجوهرياً لا لأن القصيدة قررت ذلك بل لأنها لا تقرره . ولا تكتفى بطرحه دون أن تقوم بتحويله فنياً وبنائياً إلى « شعر ».ولعل هذا يؤكد ما ذهبت إليه قبل قليل من أننا نقترب من « الشعر » كلما ابتعدنا عن « المفردات الشاعرية » ، وسيان بعد ذلك أن تكون القصيدة قصيرة أو طويلة ، متعددة الأصوات أو أحادية الصوت ، سردية أو غنائية ، مركبة أو بسيطة ، ولكنها فى كل الحالات عليها أن تبتعد عن الإنشاد والغبطة والنمذجة .

إن التجوال فى التجريب الإبداعى واكتشاف مختلف الصيغ للقول وتعدد الاقتراحات الكتابية وتنوعها ينبغى أن لا يزعج أحداً فكل أشكال الكتابة مباحة ، ما دامت الحياة مصدرها ومرجعيتها . أما بناء القصيدة وضروراتها الشكلية من موسيقى أو مونتاج أو درجة توزيع الضوء والظل على مشاهدها أو التوكيد أو الحذف (الشاعر أحياناً يكتب بالممحاة ، فهويدنى ويقصى ويختار) فهذا هو التدخل الوحيد المقبول من الشاعر فى تحديد قراءة نصه ، وهذا هو القيد الإيجابى الذى على الناقد أن يراعيه عند الاقتراب النقدى من الشعر ، وبدون هذا « القيد الإيجابى » فإن الناقد يقع فى خطأ زجّ الشاعر فى سجن شكل واحد للكتابة لسهولة « التصنيف » و« الوصم » والتقسيم إلى مذاهب أدبية«جاهزة » . إننى أكتب القصيدة القصيرة جداً والقصيدة الطويلة المركبة ، ويستفزنى حقاً من يسألنى لماذا ابتعدت عن هذا الشكل وذهبت إلى ذاك ؟ وإجابتى باستمرار أنّ طول القصيدة يجب أن تفسره القصيدة « نفسها » ، وأن القصيدة القائمة على المشهد واللقطة السريعة عليها أن تفسر ذلك فى « منطقها الداخلى » ، وبدون تعدد الاقتراحات الكتابية لا يتقدم الشعر ولا يتطور فنُّ كتابته ولا فن تلقّيه .

حريتى داخل النص تتضمن أيضاً حريتى فى أن أكون شاعراً عربياً وحديثاً معاً. فنحن لسنا يتامى ، وتراثنا الشعرى أصيل وممتد فى الزمان والذاكرة ، ولا أرى أى مبرر لشطب هذا الرصيد الإضافى الغنى بحجة ما يسمى بالحداثة ، هكذا بوصفها مفردة مجردة (مرة أخرى !!) وبالمناسبة فوضى الحداثة الشائعة عندنا تحتاج إلى وقفة أخرى بل إلى وقفات !

إن عربية الحداثة ، أى الحداثة العربية الجذور، يمكنها أن تكثّر المشترك بين الشاعر العربى والمتلقى ، بدلاً من أن تقلّله أو تهمله ، ويندرج ضمن هذا السياق « المشترك الموسيقى » بين الشاعر والقارىء العربيين .

وإذا كانَ للمرء حرية التخلى عن أمر ما والتفريط فيه ، فمن العدالة والحق أن تتاح له أيضاً حرية الاحتفاظ به وعدم التفريط فيه ، والمثير للشفقة والسخرية والحيرة أن كثيراً من المتحدثين عن « الحرية » لا يفهمونها إلا فى سياق « رفض » شىء ما ، لا فى سياق « الاحتفاظ » بشىء ما كذلك .

وأنا لست ضد حرية النبذ ، ولكننى لست ضد حرية الأخذ أيضاً ! وأنا لست ضد الحرية السالبة ، لكننى أدافع عن الحرية الموجبة ، فتلك حرية وهذه حرية .

حرية الإبداع والمؤسسة الثقافية

« تعجز » المؤسسة الثقافية الرسمية أن تؤثر على حرية « الإبداع » لكنها تستطيع التأثير على حرية « المبدع » .

إن مرجعيتى الدائمة هى تراب الحياة لا سراب اللغة ، وبالتالى سأمنح نفسى حرية القول بأننى لم أستطع ممارسة حريتى داخل المؤسسة الثقافية الرسمية الفلسطينية ، وأنا أقصد هنا حرية « التفكير المستقل » دون أن يتعرض المرء لنوع ما من أنواع العقاب الخفىّ أو المعلن . وأمنحُ نفسى حرية القول أيضاً إننى وجدت معظم زملائى الكُتّاب عاجزين عن ممارسة حرية الرأى داخل مؤسساتهم الثقافية فى مختلف البلدان العربية . فالحرية النقابية معطوبة ومزيّفة ومثيرة للالتباس والاكتئاب . وحرية الحوار الثقافى مكامنها المقاهى واللقاءات الخاصّة لا داخل وزارات الثقافة ودوائرها . ويبدو لى أن هذا التوصيف يصدق كذلك على وضع الثقافة فى العالم كلّه ، ومن هنا بتُّ أعتقد أن الكتابة تظل عملاً « فردياً » يصعب « مأسستُه » وقولبته فى أُطُر جماعية وبالتالى لا أجدنى مهتماً على الإطلاق منذ وقت طويل باتحادات الكتاب ووزارات الثقافة ، ذلك أن وظيفتها هى التخصص فى العجز والخمول ، وفوق ذلك فهى فى العالم الثالث منابر سياسية وإعلامية أكثر منها « ثقافية » !

إن قيادات الثورات والأحزاب ، شأنها شأن كل قيادات الحكومات والدول لها ما تطيق وما لاتطيق من حدود القول ، أسلوباً وتوقيتاً ومكاناً وفحوى ، ولها أساليبها فى الإدناء والإقصاء ، والترويج والحجب ، ولها أيضاً ما يجاوز ذلك إلى أساليب العنف المتفاوتة .

والقيادات كلها تريد من الثقافة شقها الإعلامى ، وتضيق بالنقد والتفكير المستقل ، إنها لا تريد تَفَهُّمَكَ ، بل تريد « وَلاَءَكَ » .

وفى الحكومات ، تحظى وزارة الثقافة بأدنى ميزانية مالية بين كل الوزارات فى الوقت الذى تحظى به وزارة الإعلام بأعلى ميزانية بعد الجيش والمخابرات ، وبالنسبة لوضع المبدعين الفلسطينيين ، فهناك عنصر خاص بهم وهو هذا الشتات الجغرافى المترامى الأطراف فى شتى أركان المعمورة ، وهذا أمر أدّى إلى إفلات البعض من ضغوط المؤسسة الثقافية الرسميّة من ناحية ، وأدى من ناحية أخرى إلى خسرانهم فرصة التلاقى المستمر والحوار الدائم بينهم ، وخسرانهم ما يتيحهُ المكان الجغرافى الواحد من فرصة الارتقاء بالعلاقة بينهم إلى مستوى الصداقة الحميمة ، أو الصراع الخلاق والمباشر على الأفكار والمواقف ، « والعدوى الإيجابية » التى يشيعها المناخ المشترك والمكان المشترك حول قضيةٍ مشتركة . إننا نفتقد « حرية أن نكون معاً » ، غير أننا ، من زاوية أخرى ، استطعنا أن نعْقد صداقات وطيدة ، وعلاقات إيجابية مع كُتَّاب البلدان العربية التى استضافَتنا وعشنا فيها فترات متفاوتة من الوقت . ولعل أفدح غياب لحرية الفلسطينى يتجلّى فى المشاكل الناجمة لا عن « حياته » فقط بل عن « موته » كذلك ! فكم ظلّت الطائرات تحوم بجثّة فلسطينىّ أياماً وليالى طويلة قبل أن تسمح لها إحدى الدول بالهبوط ويدفن الجثمان على أرضها !

ويخطر ببالى أننا عندما نتمكن من استرجاع وطننا ، فإن علينا أن نعمل على استعادة جثمان غسان كنفانى من بيروت وناجى العلى من لندن ومعين بسيسو من القاهرة وأبو سلمى من دمشق حتى نتمكن من زيارة قبورهم ! بالإضافة إلى آلاف الشهداء فى عشرات المواضع البعيدة عن الوطن والمقابر الاضطرارية .

فى العالم الثالث ، وهذه زاوية أخرى للنظر لحرية الإبداع : تتقلص حرية الشاعر إلى حدودها الدنيا بهذا التوقع الظالم والقاسى الذى يجعل الجمهور (الذى سلبوه حرية التعبير) ينتظر من الشاعر أن يكون ناطقاً باسم الشعب ، أو قائداً أو بطلاً سياسياً ، وهذا وِزْرٌ كبير وعجيب جعل « شِعر الحياة » يتراجع أمام « شِعر القضية » وأوقع كثيراً من الشعراء فى محاولة رشوة آذان الناس وأسماعهم بقصائد خطابية ، إما تقوم بالتبشير بأن « الشمس ستشرق يارفيق » أو تحكّ على الجرح الوطنى والاجتماعى والاقتصادى ، واحترف الأسوأ منهم المتاجرة بالمرارة العامة المتولدة عن الهزائم (هل تذكرون « هوامش على دفتر النكسة ؟ ») مثلاً والهجائيات السياسية المماثلة التى سادت الوجدان العربى حقبة طويلة وتناقلت نسخها وشرائطها المسجّلة أيدى الناس من بلد إلى بلد ؟!

وبعد ذلك لكم أن تتخيلوا مدى الحرج الذى يحسُّه شاعر فلسطينىّ مثلاً يقف فى أمسية شعرية أمام الجمهور ويشرع فى تلاوة قصائد عن المرأة والحب ، والمنمنمات الإنسانية البعيدة عن توقع هذا الجمهور !
فى قصيدتى « الشهوات » مقطع يقول :

« شهوة أن نريح القصائد منك قليلاً
ونكتب عن أى أمرٍ سواك ! »

هذا كله من جانب . ومن جانب آخر يعكس غياب الحرية داخل الحياة الثقافية عندنا تلك التنظيرات المتسرعة التى تحرّم على الشعراء التطرق لمواضيع سياسية على الإطلاق . وقد لمست من شعراء شبان موهوبين خوفاً وتردداً وتوجساً لا مزيد عليه يحول بينهم وبين كتابة قصائد عن « الأنتفاضة » مثلاً حتى لا تطالهم لعنات نقاد الحداثة « الجاهزة فى قوالب أولئك النقاد » !

وكنت أقول دائماً لهم : إما أنكم أسأتم فهم رسالة النقاد الحقيقيين أو أنكم وقعتم ضحية للنقاد الزائفين . إن الناقد الزائف المتسرع الذى « يقرف » من أى شِعر يتخذ السياسة موضوعاً له ، دون التمعن فى أسلوب هذا الشعر ومنطقه الداخلى ، واجتهاداته فى تخصيص العام ، وتجسيد المجرّدات ، هو ناقد يضرّ بحركة الشعر لأنه يُوجّه للشعراء رسالة مُربكة ومرتبكة ، والناقد الحقيقى العارف بدوره وأدواته ومادته لا يمكن أن يقع فى خطأ تعميمى كهذا .

إننى أومن أن الشاعر حر فى تناول أى مشهد تقدمه الحياة . والمهم هو كيف يصور هذا المشهد بعيداً عن صيغة « المبتدأ والخبر » والصيغ التعميمية الخطابية المجردة والمياصة الشاعرية والدلع اللغوى الثرثار الذى يكرر المكرر ويقول ما قيل .

وكما أن فى الحياة أزهاراً ، وفراشات ملونة وغراماً ونساءً وطبيعة وعلاقاتٍ إنسانيةً ناعمة وسَأماً وشوقاً وأجساداً وأحلاماً ، فإن فى الحياة أيضاً ثوراتٍ ومظاهراتٍ وقتلاً وعبوديةً ومعارك وبطولاتٍ ومجازر وأشكالاً من الخزى والمجد والنصر والهزيمة والسقوط والثبات .. إلخ . . إن شاعراً رديئاً سوف يفسد بالضرورة أياً من هذه المشاهد والمواضيع لا بسبب طبيعة المواضيع والمشاهد بل بسبب عجزه الفنى بوصفه شاعراً . وبالمقابل فإن شاعراً مقتدراً سوف يكتب قصائد جميلة عن أى « موضوع » لا بسبب جمال الموضوع بل بسبب قدرته الفنية على إخراجه من « المألوف » إلى « المدهش » ومن « الظاهرة العامة » إلى « التجربة الشخصية » .

لا توجد موضوعات محرّمة أمام الشاعر . وكل شىء فى الحياة يصيح بالشاعر « اكتبنى » . إن القصيدة التى موضوعها زهرة عباد الشمس أو الزنبقة ليست بالضرورة قصيدة زراعية ! ومن الممكن للقصيدة التى موضوعها « الانتفاضة » أن تتجنب كونها قصيدة « سياسية » . ذلك أن على الشاعر أن « يُحوّل » المشهد العام فى الحياة إلى « مشهد خاص » بالشاعر وبالقصيدة .

وعندما رسم بيكاسو مهرّجه المزركش ثم رسم الجيرنيكا لم يقل له أحد إنه انزلق إلى اللوحة « السياسية » ؛ لأنه كان مبدعاً على طريقته الفنية الخاصة فى كلتا اللوحتين . وعندما كتب همنجواى (الشيخ والبحر) لم يقدم خطبة عصماء تجريدية عن المقاومة الإنسانية بل كتب عن محاولة صيد سمكة ؛ أى أنه كتب المقاومة الإنسانية من زاويته هو ، وعبر تقنياته ووسائله الفنية الخاصة به التى تجلت فى المنطق الداخلى للرواية العظيمة التى نعرفها .

فى قصائدى عن الانتفاضة مشاهد تحولت إلى خصُوصيّة داخل النص ، قائمةٍ على الالتقاط الواعى لتفاصيل صغيرة (مرة أخرى ، التفاصيل) : حليمة التى تعرج ، انشداد الشوب تحت إبط السيدة وهى وسط الغاز والدخان ، الحديث عن الوزارة الغريبة العجيبة للمنتفضين ، وزارة السهر ، وزارة الخطر ، وزارة الحنان والضماد ، مشابك الغسيل على الشرفة ، والعلم على السطوح ، ومشاهد يكتشف القارىء « المشترك » الذى بينه وبينها ؛ بعيداً عن الخطاب السياسى العام المرتبط بالانتفاضة ، وبعيداً عن الإنشاد والغبطة والتطبيل، وبعيداً عن منطق « برافو انتفاضة » الذى تردده كل يوم وسائل الإعلام ، حتى تلك التى تريد للانتفاضة أن « تغور فى داهية » .

من هنا أقول إنه لا يوجد هناك شعر سياسى وشعر عاطفى ، ولا شعر زراعى ولا شعر صناعى ولا سياحى ولا وجدانى هناك شِعر وهناك لا شِعر . ومرة أخرى ، « المعانى ملقاة على قارعة الطريق » ، والمهم هو « الشغل »

الذى يقوم الشاعر بتنفيذه داخل « الورشة الشعرية » التى هى نوع من أنواع « الصناعات التحويلية » مادّتها الخام موجودة « فى الحياة » وصورتها النهائية مجسدةً داخل « القصيدة » . فليكتب الشعراء عن أى شىء ، من مصير الإنسان والحروب والمرأة إلى الإنفلونزا التى « تعاف المطارف والحشايا وتبيت فى العظام » ومن الفراشة إلى المظاهرة ، ومن الانتفاضة ، حتى حقيبة بنت المدرسة الإعدادية المضمومة إلى صدرها بقوةٍ وعفويةٍ وبراءةٍ ولؤ جميل .

حريتى العامة

فى الثورة كما فى الدولة ، فى الحزب كما فى الحكومة :

السُّلْطة سُلْطة !

تحاول أن تُدنى وأن تقصى ، أن تُعزّ وأن تُذِلّ ، وهى التى تفرضُ مقاييسها وذوقها وخطها الجَمالى والسياسّى وتحدد طُرُقَها فى الاستقطاب والنبذ ، وهى التى تحاول حشد الأتباع وتجنيدهم حولها ومن أجلها ولصالحها . وتاريخنا الأدبى مكتظ بأسماء الكُتّاب الذين امتثلوا ورضخوا لشروط السلطة (سلطة الدولة أو الثورة أو الحزب) ، كما هو مكتظ بأسماء الكُتّاب الذين بلغ الثمنُ الذى دفعوه مقابل استقلالية تفكيرهم حَدَّهُ الأدنى أو الأقصى . ولهذا لم يدهشنى سقوط الأحزاب « الثورية » الحاكمة فى دول المنظومة الاشتراكية (سابقاً) لأنها اتبعت أساليب « التلقين » والإملاء والاستفراد بالسلطة .

وللسبب نفسه لا يدهشنى تدهور حال أحزاب حركة التحرر فى العالم الثالث (رغم تضحياتها النبيلة والشجاعة فى ظروف خارجية شديدة القسوة) ، هذا التدهور الذى كان يمكن وقفه والحدّ منه لو لم تغب الحرية عن الحياة الداخلية لهذه الأحزاب مرتين ، مرة بفعل القمع الخارجى ومرة بفعل القمع الداخلى .

إننى ، بوصفى شاعراً عربياً ، لم أتورط يوماً فى سذاجة توقع قيام السلطة بإفساح المجال أمامى لممارسة حريتى مبدعاً أو إنساناً ، وبالتالى حاولت باستمرار أن أكتب ما أكتب وأن أفعل ما أفعل ، وأمتنع عن فعل ما لا أريد فعله متحملاً النتائج المترتبة على ذلك دون جلبة ودون استرحام ، فأنا أومن إيماناً واقعياً بأن الحرية فِعل هجومىّ وليست منصة استجداء ومطالبات رقيقة .

وكغيرى ، وضعتنى الحياة فى مواضع استطعت فيها أن أقول نعم وأن أقول لا ، ممارساً بذلك حقى الإنسانى فرداً ومواطناً ومخلوقاً بشرياً . ولكننى ، شاعراً ، أحاول أن أحفظ للشعر مكانه الطبيعى اللائق به بوصفه نشاطاً يتنافى مع إقرار « الراهن » . ولأن الأجملَ ممكنٌ فإن إقرار الراهن زخرفةٌ للحطام وعقبة أمام التقدم .

فى قصيدتى « غرف الروح » إشارة إلى أن علينا (هل علينا) خوض المهالك ؟

« كى ننال الحق فى كَسَلِ الصَّباحِ
وفى التثاؤب فى سرير الجدِّ
فى تحديد عُطلتنا
وحق وقوعنا فى أفدح الأخطاءِ
حق كتابة الأشعار دون خنادقٍ تكتظُّ بالأعمار

حق الاختلاف مع الحبيبِ ، مع الزعيمِ
وحقنا فى الموت بالأمراضِ
حق العاشقين بما ستفرضهُ مساحاتُ الهياج
وفى إطاعةِ لا أحَدْ . » .

إننى - أحد أبناء العالم الثالث الذى يتشدق باحترام الثقافة « قولاً » ويزدريها « فعلاً » - أفتقد إلى حرية الصمت وحرية الرأى ، (أتذكر قول المهلّب بن أبى صفرة : من نكد الدنيا أن الرأىَ لمن يحكمُ لا لمن يرى !) . وأفتقد حرية التنقّل والسفر وإن كنت أمتلك حرية التشرد واختيار المنافى التى ترضى باستضافتى ، وأفتقد حرية الشكر وحرية الإعجاب بما يعجبنى واستنكار ما لا أرضاه .

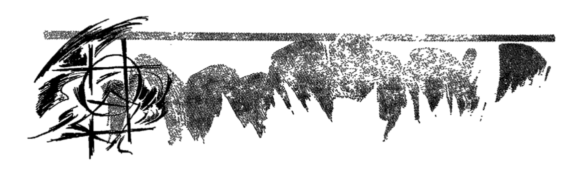
وفى افتقادى لحريتى بأشكالها هذه لا أنحى باللائمة على السُلطة وحدها بل إن أكثر اللوم يقع على كثير من مثقفى العالم الثالث أنفسهم ، الذين يضطرون تحت الضغوط (وهذا يمكن فهمه كضعْف بشرىّ) أو الذين يتبرعون تبرُّعاً (وهذا لا يُغتفر لهم) بتزيين وجه السلطة وتفصيل الأقنعة الجذابة لها ، ويلعبون دور خبير « الماكياج » مقابل فُتات المناصب أو المال أو الشهرة ، وينظرون لردم الهوة بين الأمير والشعب إلخ، فأنا على قناعة تامة أن السلطة لا تستطيع محاربة الثقافة إلا بالمثقفين أنفسهم ، ولا تستطيع « فبركة » نقابة صفراء للكتّاب إلا بالاستعانة بكتّاب يقبلون تشكيل نقابة صفراء !

إن الضعف البشرىّ هو مادة الكتابة الإبداعية ، والإنسان المكسور يصلح بطلاً لعمل فنى أكثر مما يصلح له البطل الكامل الإيجابى. وأنا لا أتشدد فى لوم من « أضطر » للانحناء ، ولكن كل اللوم يقع على من « يتبرع » بالموقف الردىء تبرعاً ، وبعد ذلك يزيد الأمر ضِغثاً على إبّاله أن يتشدق هذا المتبرع بتمجيد الحرية عبر التعميمات المجردة الفصيحة والبليغة ، ليظهر وكأنه من المدافعين عنها . أن الحرية ليست قلعة من حجر وأبراج وأسوار لندافع عنها ، الحرية هى أدق تفاصيل الحياة اليومية ، واختبارات عشاقها وأعدائها لا تتم بمقياس الفصاحة وسحر البيان ، بل تتم عبر تفاصيل الواقع المعاش ، والامتحانات اليومية الصغيرة التى تضعنا فيها الحياة عندما يكون علينا أن نختار بين شيئين أو أكثر ، أن نقول أو أن نصمت ، أن « ندفع » الثمن أو أن « نقبضه »

قد لا تكون القصيدة مُجْدية فى وجه الطاغى ، ولكن الطغاة يكرهون « اللعب » لأنهم يريدون « الامتثال » ، ولو لم يكن الشعر إلا نوعاً من « اللعب » ، فهو نوع من المقاومة . وهنا سأستأذن فى أن أقتبس عبارة طويلة بعض الشيء من الشاعر ويستان أودن يقول فيها :

«إذا قابل شاعر أحد القرويين الأمين فقد لا يكون هناك ما يقوله كل منهما للآخر بسبب اختلاف الثقافة بينهما . ولكن لو قابل الاثنان موظفاً حكومياً يشعر كلاهما بشيء من الريبة وعدم الارتياح وإذا ما دخلا مبنى حكومياً فكلاهما يشعر بقلق وخوف وقد لا يخرج أى منهما من المبنى .

ومهما اختلفت ثقافتهما فإنهما يستشفّان الجو « اللا طبيعى » فى المكان الذى يعامل فيه الأفراد كأنهم أرقام . فقد يتسلى القروى فى المساء بلعب الورق بينما ينظم الشاعر قصائد شعرية . غير أن هناك مبدأ أساسياً يشتركان فى تأييده وهو أن بين الأشياء القليلة التى يجب أن يبدى الإنسان الشريف استعداداً للموت من أجلها إذا اقتضت الحاجة هو حق الإنسان فى اللعب والعبث » .



أسئلة الحرية
وفعل الكتابة الأدبية

مصطفى الكيلاني*

تونس

١ ـ

لم تكن « الطليعة الأدبية » فى تونس خلال المنتصف الثانى من الستينيات ومطلع السبعينيات تياراً أدبيًا يقوم على إيديولوجيا محدّدة ، وقد استطاعت ـ بالرّغم من التناقضات الحادة التى تخترقها ـ أن تطرح بجرأة فى مجتمع يسوسه نظام الحزب الواحد أسئلة الحرية : كيف نكتب الأدب بلغة العصر الذى ننتمى إليه ؟ كيف نحرّر الأدب والثقافة ـ عامّةً ـ من استقطاب الحزب الحاكم ؟ كيف نجاوز لغة التفاصح وسُنَن الكتابة الأدبية التقليدية التى ظلّت مُهَيْمِنة على جُلّ مواقع الأدب التّونسىّ إلى مُوافىّ الستينيات وكَأَنّ « الطليعة » موجة ثانية تُعيد طرح أسئلة التحديث بعد تَوَقُّف موجة الشابى الرومنسية فى غضون الثلاثينيات بمفاهيم أدبية مُغايرة فى مرحلة تاريخية هى قرينة « مجتمع الاستقلال » خلافا للمجتمع الذى نشأ فيه الشابى ورفاقه . .

إلاّ أن « الطليعة » ، لعِديد الثغرات فى برنامجها التحديثىّ ، سرعان ما توقّفت باعتبارها حركة مُتَناظمة ، وتواصَلَ العملُ التحديثىّ محاولات فردية مُتنافرة لا يرفدها فكر نقدى كما هو شـأن « الطليعـة الأولى » . ولهذا السبب ، ولأسباب أخرى تجاوز فضاء الحركة الأدبية إلى التحوّلات الخطيرة التى شهدتها التركيبة المجتمعيـة التونسية عند الانتقال من « رأسمالية الدولة » إلى « الخوْصصة دَعْما لرأسمالية الأفراد » ، استردّت سلطة التقليد نفوذها شبه المطلق فى غضون السبعينيات والثمانينيات . كنتُ ، عند ظهور « الطليعة الأولى » خلال العقد السادس فى بداية طريقى الأدبية ، أتابع بشغف ما كان ينشره عزّ الدين المدنى وسمير العيّادى ورضوان الكونى

* كاتب قصة من تونس

ومحمود التونسى من كتابات قصصيّة تجريبية ، أثّرت بِعُمْق فى أعمالى القصصية الأولى ووجدت فيها روحا لاتختلف عن روح أدونيس - فى مجال الشعر - ـ ومختلف « جماعة شِعْر » اللبنانية . . يُضاف إلى ذلك ما أحدثته فى نفسى من عميق أثر دروس توفيق بكار وصالح القرمادى إذ اهتم الأستاذان لأوّل مرّة فى تاريخ البحوث الجامعية العربية بمواضيع جديدة تخصّ اللّسانيات والأسلوبية والبنيوية وبمسائل أخرى هيأ لى المناخ لتَقَبُّل تنظيرات ما بعد البنيوية والتأويليّة بمختلف مراحلها وتفريعاتها . ودعّم هذا التيار النقدى الصاعد فى حياتى الإبداعية والنقدية محمود طرشونة الذى وجدت فيه مناصر جيلى الأوّل بما عرف به فى الوسط الجامعى من تشجيع على حرية الرأى ومساندة الأقلام الجديدة بفكره النضالىّ وإصراره الدائم على مُقاومة أعداء الحرية والتقدم ــ ولا أنفى أيضا استفادتى المعرفية من بحوث الجيل الثانى من الجامعيين فى تونس كحَمّادى صمّود ومحمد الهادى الطرابلسى والطيب البكوّش وعبد السّلام المسدّى ، يُضاف إليهم البعض من أبناء الجيل الثالث كمحمد لطفى اليوسفى وعبد العزيز بن عرفة وحافظ قويعة وشكرى المبخوت .

وكأن الجامعة التونسية تشهد فى الأعوام الأخيرة ، شأن السّاحة الأدبية والثقافية ، ارتدادًا مُذهلاً ، وإذًا موجة التحديث التى انبعثت فى البدء من فكر ليبرالى وتفاعلت ضمنها خلال السبعينيات خصوصاً مواقف فكرية ومناهج مختلفة تتوقف اليوم أمام صعود « سلفية جديدة » تتقنع « بالحداثة » وشعارات التغيير وتلوذ بالتراث أحيانا كثيرة لمقاومة أى جديد صاعد يدعو إلى التغيير والاختلاف ، فيجد أبناء الجيل ، الذى أنتمى إليه ، أنفسهم مُحاصرين بين سلطة تلوذ بالأكاديمى ولا تُشجّع - إلا قليلا - على مغامرة البحث بعيداً عن معتاد المناهج والمفاهيم وبين سلطة « أفراد ــ مؤسسات » يمارسون نفوذهم السياسىّ والإدارى شبه المطلق داخل السّاحة الثقافيّة ، يدعمون أنفسهم وزملاءهم فى نشر ما يكتبون ويقفون بالمرصاد أمام الأقلام الحرّة ، يلوذون بشعارات الديموقراطية والتعدّد وحريّة المثقف والثقافة ويُعَطّلون فى الآن ذاته حركة النشر ويعبثون بمستقبل البلاد الثقافى ، ويشمل نفوذهم الإدارة ودور النشر ووسائل الإعلام المسموعة والمرئية والمقروءة ، ويضطلعون بمهمة الرقيب ، فيمنعون قصّة أو قصيدة أو رواية أو نصّا مسرحيا لإلماح إلى ما يرونه يسىء إلى« المقدس » أو إلى نظام الحكم أو إلى « بلد شقيق » تَرْبطنا به « مصلحة » مّا . . ، ويُعَلَّل رفض الكتاب أحيانا بتدنى القيمة العلمية أو الإبداعية دون تفصيل أو تدليل إخفاءً لجريمة قتل البذور وهى فى بدايات التكوُّن . .

٢ ــ

إنّ المحظورات هى ذاتها لم تتغيّر ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين فمن حقّ الأديب العربى ــ عامّةً ــ أن يكتب ، ولكن ليس له الحق فى أن يكتب بطلاقة عن جسده ، عن ذاته ، عن الحبّ ، عن جلاّديه ، عن هزائم حاضره ، عن الخيانة ، عن الجريمة ، عن التسلط ، عن تاريخه القريب والمباشر ، عن الفكر الذى به يفكر قومه ، عن خطر الاضمحلال الذى يهدّد كينونة الفرد والمجموعة على حدّ سواء . وليس له إلاّ أن يناصر تيار « السلفية » الصاعد داخل أجهزة الدولة الحاكمة وفى الذهن الجمعى وفى مختلف مؤسسات التعليم والتثقيف والحياة المدنية ، أو يفرّ إلى ذاته خَلف الأسوار العالية ويغرق فى التعتيم ، كأنْ يتكلم بلغة لا يفهمها أحيانا كثيرة هو والآخرون ، . وله أن يختار « الفوضى التى يريد كى لا يزعج « النظام » والرقابة يمارسها على ذاته « بحرية »

بعيداً عن رقابة الأجهزة السياسية والإدارية والبوليسية المختلفة ، وله فى الأخير ، أن يتكلّم فى نطاق ما يُسْمحُ له به أوْ أنْ يصمت .

٣ ـ

لماذا نكتب الأدب ونحن سُجناء داخل هذا الطوق ؟ بهذا السؤال البدئى يمكننا أن نقتحم موقع اللّحظة الراهنة التى يتشبّث بها عدد من كتاب السبعينيات والثمانينيات ، أبناء الجيل الذى أنتمى إليه ، هذا الزمن الذّى تنفسنا هواءه العطن يقف بنا فى منعرج حاسم بين تاريخ الهزائم المتعاقبة وبين خطر الاضمحلال الكامل فى القرن القادم . .

ماذا بقى لكتّاب الأدب العربى اليوم ، مبدعين ونقاداً ، بعد أن تحولت الكتابة الأدبية من وظيفة دعم « الدولة الوطنية » القاعدة إلى مواقع مهمشة ، حينما أمست أنظمة الحكم العربية من ملكيّة وجمهورية على حد سواء قائمة على أسس براجماتيّة يشْرعها رأس المال ويرفدها وتسهر عليها أجهزة تكنوقراطية وبوليسية وعسكرية ؟ ماذا بقى للمثقف العربى ـ عامّة ـ بعد أن استحال من رمز أوّل للإسهام فى التنمية داخل إيديولوجية « الدولة الوطنية » إلى ذات شريدة سوى فضح وهم التنمية ، اليوم والإصرار أشدّ من ذى قبل على البقاء ، والاستماتة فى الدفاع عن موجود يتضاءل باستمرار داخل المفقود المتسع ؟

لماذا أكتب ؟ ولمن أكتب ؟ وماذا أكتب ؟ وكيف أكتب ؟ أسئلة عادة ما تعترض سبيلى فى لحظات التوتر ثم تختفى عند الكتابة القصصية أو النقدية ، ولا تستيقظ من جديد إلا حينما تتفاقم أوجاع العصر الذى نحن فيه .

لم يعد بإمكانى ، شأن الأدباء المتوترين من أبناء جيلى ، أن أجيب باتزان وراحة بال عن هذه الأسئلة ، فالدافع إلى الكتابة متعدد ، هو مجموع حوافز نفسية ومعرفية متداخلة يصعب حصرها فى بؤ رة واحدة . فقد يُردُّ فِعْل الكتابة إلى الحافز ونقيضه ، إذْ هى أحيانا نتاج الخوف من خطر ما كأنْ نقول الموت الفرديّ أو هلاك المجموعة الوطنية أو القومية ، وهى وليدة الرغبة فى إعطاء معنى لحياة الفرد والمجموعة فى آن ، وهى ثمرة الرفض لما هو سائد والتوق إلى مستقبل مُمْكن ، فتكون ، بناءً على هذا التعدد ، مسكونة بالحرية ومدفوعة إليها وبها .

إنّ الحريّة فى اتصالها بالكتابة الأدبية بدء ، حافز أوّل ، لا سابقَ له ، على الخروج من وضع السكون إلى الحركة ، من اللاّ ـ فعل إلى الفعل ، من اللاّ ـ وجود إلى كينونة الحرف ، بدء لا يعرف لأنه ، فى تمثل الخاص ، إمكان قابل للتحقق أو هو ممكن مستحيل يتحقق بعضه ويمكث بعضه الآخر شريداً داخل عوالم النسيان الأبدى بدء مشحون بقوى تنزع إلى التغيير ونفى التكرار والرداءة والإسفاف .

والحرية فى اقترانها بالكتابة ، وفى زمن تشكل المكتوب تحديداً ، هى أيضا مشروع ، أفق لا نهائى يُلامس أحيانا وعى الموت بإصرار عجيب على البقاء وتحدى معوقات مجتمع أبوى قهرى .

فالكتابة الأدبية ـــ بناءً على ما سلف قوله ـــ دليل على الحرية ونقيضها ، إذْ نبحث لنا داخل أنساق اللغة والمعرفة المعتادة عن مسلك خاص نسعى من خلاله إلى إثبات موجوديتنا فى السياقيْن الفرديّ والحضاريّ الجمعيّ دفعة واحدة وفى مختلف الاتجاهات انطلاقا من موقع الراهن ، هذا الذى به نفكّر فى التراث وقضايا الآن وهموم المستقبل . إلاّ أنّ الراهن عند وصْله بقضايا الفرديّة موقع شديد التوتّر يفترض اسْماً يعرف جسداً وذاتا ، ولكن لا اسميّة له ، فتخفى لغة الشعار خواء الاسم المفترض ، وإذا حريّة الفرد و« حقوق الإنسان » وفكر « الاختلاف » و« المجتمع المدنى » وضرورة الفصل بين السلطات الثلاث فى تنظيم الحياة السياسية والمدنية داخل المجتمع ، وتحرير المرأة وحقوق الطفل وحصانة المثقف والثقافة وتخليص المؤسسات الشعبية من نفوذ المراكز الحاكمة ، ليست إلاّ ملفوظات تجرد بقصد « الأدلجة » فى مطلق المفاهيم وتفقد وهج السؤال والتناقض والحركة والحركة المضادة وتردد الاختلاف ، وتمسى أبنية فاقدة لنبض السؤال ، وثوقيّة تُركزّ سُلطة الفكر الواحديّ وتُقاوم الحرية من داخل مقولاتها .

إنّ سؤال : لماذا أكتب ، مفتاح الإجابة عن الأسئلة الأخرى التابعة ، يندرج ضمن إشكال يجاوز حدود تجربتى الفردية إلى واقع الأدب العربى الرافض اليوم لسلطة المراكز القامعة . . فكيف يمكن للأديب العربى فى السّاحة التى ينتمى إليها ، على اتساع رقعتها الجغرافية وتعدد وقائعها ، أن يعيش داخل تركيبات مجتمعية تسوسها أنظمة « كليانية » تستمد شرعيتها من رابطة الدّم العشيرية ممثلة فى العائلات الحاكمة ، أو ما يشبه رابطة الدّم « كعصبية » حزب أو جهازعسكرى أو بوليسى ، وتحاصر فردية الكاتب الحرّ المنفلت من ملزمات الإعلام والتثقيف الرسميين أو المدفوع قسراً إلى البقاء فى التخوم النائية خارج دائرة الضوء ليهلك بصمت ؟

لقد أدركت ، بمرارة ، مع أبناء جيل السبعينيات والثمانينيات أن ما يسمّى « الدولة الوطنية » ، هذا الوجود السياسيّ والمجتمعى الذى ولدته مرحلة ما بعد الكفاح ضد الاستعمار المباشر برنامج أقيم على « الدولة » قصد تأسيس مجتمع عصرى يحقق تنميته على مراحل ، إلاّ أنّه أنكر وجود الفرد والتعددّ تبريرا لوضع الاستثناء . وإذا كان أبناء الجيل السّابق قد حملوا راية التغيير وكافحوا من أجل تحقيق الاستقلال الوطنى فإنّ أبناء جيلى لم يسلموا من وعى الخيبة الذى تصاعد على امتداد العقود الثلاثة الأخيرة . . وقد خيّب أبناء الجيل السّابق ، بَعْد أن اضطلعوا بمهام تسيير شؤون المجتمع المختلفة ، آمال الأبناء ، واستغلوا نفوذهم لقمع الحريات الفردية ومصادرة الفكر ، يلوذون أحيانا بالتراث وبوقائع الماضى تغنياً ببطولاتهم وخوفاً من الحاضر وأسئلته ، ويتحدّثون عن المستقبل ، بحثاً فى الفراغ عن إمكان للتجريد والتعميم والإيهام بالحركة والتغيير .

إنّ الحاضر بآلامه وأحلامه وهزائمه أساس كتاباتى القصصية والنقدية ، وهو زمن لا يقطع مع الماضى ولا يحول تراثه إلى إرْث فاقد لنبضه التاريخى ولتعدده ، بل ينظر إلى التراث على كونه مجموع تراثات تنتمى إلى مجتمعات وعصور مختلفة وتتردد بين واحدية الفكر اللاهوتى الذى ساد العديد من أنظمة الحكم وأنساق المعرفة على امتداد تاريخنا الوسيط والحديث والمعاصر ، وبين ثقافة التعدّد التى ظلت مهمشة طريدة فى تاريخ فكرنا العربى تكتسح أحيانا قليلة مراكز الثقافة الرسمية ، وتدفع أحيانا كثيرة إلى التخوم بعيداً عن لغة التفاصح ودورية التكرار المعرفى ضمن أساليب مختلفة من القول الأدبى .

والحاضر ، الذى نعنى ، زمن لايلوذ بسحر الخطاب المستقبليّ قصد إخفاء بشاعة الراهن ، فالمستقبل الذى لا يُقرأ فى حضور الراهن ويفرّ من أسئلته المباشرة هو أيضا مستقبل مفرغ من وهج التاريخ ، مّا ورائى الماهية ، ولا مستقبل له .

فليس مأزق الفردية اليوم ناتجاً فحسب عن سياسة « الدولة الوطنية » التى حققت الكثير فى مجالات التعليم والنهوض الاجتماعى وعجزت فى الآن ذاته عن مواصلة التنمية وتحقيق النقلة العلمية والتكنولوجيّة وتجسيم حقوق الإنسان لبعث الفرد العربى من حيّز الإمكان إلى الحدوث بل هى أيضا وليدة سياسات الأحزاب المعارضة باختلاف انتماءاتها الإيديولوجية .

لقد أسفرت التنظيرات والتطبيقات « الليبيرالية » والقومية العربية « والماركسية » و« السلفية الإسلامية » عن واقع فردية مُرْعِب ، وإذا هذه المواقع على تعددها واختلافها تمثل وجوها متغايرة لذات تكاد أن تكون واحدة ، هى ذات قاتلة للفرد والحرية ، أهملت مشروع الفردية وإنْ حملت شعاراتها باستمرار ، فكانت مسكونة« بإيديولوجيا القتل » لم تقدر على تأسيس أدبية جديدة ضمن تصوّر جمالى متفردّ لكينونة الفرد والمجتمع والفنّ والكتابة الأدبية على وجه الخصوص ، واكتفت بالمؤالفة اللاتاريخية ، شأن مختلف المحاولات التحديثية ، بين قديم مهترىء يتأكد وجوده بالخصوص داخل الذهن الجمعى وبين جديد وافد علينا من الشمال ، وكأن المجتمعات العربية وقائع لا تثمر إلا فكرا يختصر التجارب الإنسانية للشعوب الأخرى وثقافاتها ونجاحاتها وهزائمها فى مقولات مجرّدة. ويعقب التراكم تراكمات سابقة تعجز عن توليد فكر قادر على أن يُفكّر ويفعل ويغير .

ولا عجب فى أن تصفّى أولى المكاسب ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين ، ونرتد إلى مرحلة ما قبل البدايات فى حركة تاريخية معاكسة كأنْ تصادر كتب ويتعرض كتّاب إلى شتى المضايقات ويخضع التراث لرقابة الظلاميّين وتأويلاتهم القاتلة للتاريخ وللفردية الممكنة ، وإذا وجودنا الراهن سجين مأزق تاريخى يتجسّم من داخل المجتمع الذى ننتمى إليه باستفحال الخلاف بين السلطة الحاكمة والسلفية المعارضة ، فيتحد « اللاهوتى بالإيديولوجى ضمن تركيب خلافى يشرع التوافق أحيانا والصراع أحيانا أخرى حدَّ التصادم ، فتلتقى السلطة الحاكمة والمعارضة السلفيّة فى نهاية الحد بين وهم التنمية والتحديث ، وبين التاريخ الممكن الذى هو مشروع قابل للتحقق ، ولكن الوقائع الراهنة لا تؤكد إمكان تحققه .

وبين التبعية لدول الشمال ورفض الآخر بالمنظور السلفى تحت راية الاستقلال والمحافظة على الموجود المتبقى من الفقدان الكامل ، تُطرح اليوم بحدّة لا متناهية أسئلة الفردية والحرية .

٤ ــ

إنّ إصرار الكاتب العربى ــ فى الوقت الراهن ــ على خوض غمار الحرف يندرج ضمن مهمة حضارية نبيلة تقوم أساسا على إرضاء الذات الكاتبة وتحدى القيم النفعية التى سادت الذهن الجمعى . فالكتابة الحرّة هى العودة إلى الجذور البدئية ، لذلك تعج بصور الأنوثة والطفولة وقيم الإنسان الفرد الرافض للمَيْز العنصرى واستعباد حكومات الشمال لشعوب الجنوب الفقيرة ولمختلف أشكال الهيمنة الإمبريالية ، وهى الوقوف إلى جانب القضايا العادلة فى المجالين القومى والكونى دون أن ينحدر الأدب من علياء الفن إلى التوظيفات الدعائيّة المباشرة .

ولا تكون الكتابة متحرّرة من قيود السائد لغة وفكراً وسياسة ومقدساً وذهناً جمعيًا إلا إن كانت صادمة تبدع صلات جديدة بين الإنسان والعالم ، وتنزع منزع التجريب برفض تكرار أشكال الكتابة المعتادة . إنّ الأديب

المبدع أو الناقد المؤسس هو الذى يراجع باستمرار ما يكتب ويجاوز الشكل إلى شكل آخر فى سيرورة لا تتوقف .

ويستلزم هذا النهج العفوية الخلاقة ومقاربة الواقع كما هو لا الواقع المشوه فى مقولات شعارية معممة ، والاستفادة من الفنون الأخرى لتوسيع دائرة الملفوظ الأدبى للدخول فى عصر أدبية جديد تلتقى الأجناس الأدبية ضمنه داخل كتابة نصّ متعددّ يصل الحال بالحدث والحرف بالموسيقى والمتخيّل بالتاريخىّ ، ويكون الشعرى أساس أدبيته الأول يحفز على المغامرة ومجاوزة الأنماط الأسلوبية والأشكال المعتادة ، ويختزن عشقاً للحياة جارفاً ، يقاوم أعداءها بإصرار عجيب على البقاء .





الحريــة ؟!
أين سمعت هذا الاسم ؟

ممدوح عدوان
سورية

قد تكون هناك ضرورة لحلم مستحيل :

ماذا لو فاجأتنا الحرية ذات صباح ؟ ألن تضبطنا متلبسين بنسيانها ؟

أو بخيانتها ؟

فلقد تعودنا غيابها حتى أننا سنرتبك فى حضورها . ولعلنا سنضبط أنفسنا ونحن نتمنى لو أنها لم تجىء . لعل الحنين إليها كان أجمل من حضورها ، أو أن حضورها سيضيف إلى حياتنا عبء التعامل مع جمالها .

أتخيل سجيناً ربطت إلى قدمه كتلة الحديد ، وعاش عمره وهو يجرّ قدمه كالأعرج لكى يجر كتلة الحديد . وبعد عمر مديد خُلِّصت قدمه من كتلة الحديد . . لكنه ظل يجرّ قدمه ويعرج .

ويخرج إلى الحياة فيرى الناس جميعاً يعرجون دون كتل حديدية .

يعرج ؟

يكتب شعراً أعرج ، شعراً تعوَّد أن يلتفت خائفاً مثل طفل يسير وحده فى الليل ، وحتى حين كان ذلك الشعر يبدو شجاعاً لم يكن أكثر من أن ذلك الطفل الخائف يصفر لكى يدارى خوفه .

ذلك الشعر الذى لم يتعود الانطلاق بسلاسة وبراءة .

كان دائماً يتعامل مع النفس وعينه على مكان آخر . . اضبط الشعر الذى يتجاهل السلطات والذى يتصدى للسلطات والذى يخدم السلطات . . وكله شعر ليس فى رأسه إلا السلطة .

حتى حين كان الشعر يعشق ، كان يعشق بتحدٍ ، وكأنما يريد أن يرى السلطة أنه يحب وأنه قادر على الحب ، وأنها لم تستطع أن تمنعه من الحب ؛ لكنه يعرف فى أعماقه أنه ليس فى حبه خلوة . . عين السلطة عليه دائماً .

لا يستطيع الشعر إلا أن يكون حراً !
ولكن هل كان حراً فعلاً ؟
ما الذى يعرفه الشعر والشاعر عن الحرية ؟
ألم يكن يتعامل مع شىء آخر ويظن أنه الحرية ؟
ألم تتقلص رغبات السجين ومطامحه وأحلامه حتى صارت على مقاس السجن ؟

ذلك السجين الذى يسرق فتات الممارسات الصغيرة بسعادة بالغة ، يطيل فترة بقائه فى الحمام دقيقة أخرى زيادة عن الوقت المسموح له به ، ثم يخرج سعيداً لأن السجّان لم ينتبه إلى الدقيقة المسروقة .

ثم حسّن سلوكه ـ أى أنه انصاع تماماً لتعليمات السجن ـ فسمحوا له أن ينام فى باحة السجن !
وظن أنه صار حراً .

حتى فى الحلم ، لم نكن نعرف الحرية التى نحتاج إليها .

والذى كانت تتاح له فرصة أفضل من غيره ، كالذى ابتعد نهائيا عن الموضوعات الحساسة أو الذى هاجر ليعيش بعيداً عن سطوة السلطة فى المهجر ، كانت تشوهاته تظهر بشكل مقرف . ومثلما كان يتعمد الابتعاد عن كلمات وتعبيرات وموضوعات ، صار الآن يتعمد التعامل معها لكى يتأكد من حريته . . .

إنه مثل فتاة فى بيت مزدحم . مرة خلا البيت إلا منها فأقفلت الأبواب والنوافذ ثم خلعت ملابسها ووقفت أمام المرآة تستمتع بهذه اللحظات الخاطفة بـ « حرية » .

تسّرب إلى حلمنا ، إذن ، شىء شبيه بالحرية وليس هى . وهذا الشىء هو الذى كنا نسعى إليه ولم نكن نستطيع تحقيقه . . وكلما تحقق جزء منه طرنا فرحاً لأننا صرنا أقرب إلى تحقيق الحلم الذى يضم هدفاً كاذباً .

أنا لا أعرف الآن كيف أكون حراً . لم أتعود ذلك ولم أعشه ولم يأت فى ميراثى .

كنت أريد أن أشرح ذلك لصديقتى ، وكنا نجلس فى حديقة فى بلد آخر وأمامنا على المائدة طعام .

نزل عن شجرة قريبة عصفور وحط على المائدة ثم صار يأكل من صحنى ونحن نتفرج عليه .

قلت لها : هذه هى المسألة . هذا عصفور مطمئن . لم يصل إلى الطمأنينة بنفسه ، بل توارثها من الجدّ السبعين حتى صارت لديه شجاعة ـ أقصد طمأنينة ـ أن يحط أمامنا ويأكل من صحوننا ، ودون أن تجفله حركات أيدينا .

قالت : العصافير فى بلدكم ليست كذلك ؟
قلت : ولا البشر . عندنا لا يجرؤ إنسان على أن يقترب من إنسان آخر بهذا القدر .

قرأت منذ أيام كتاباً لروبين مورجان ، فيه وصف جميل لحالة الخوف المتوارث .

الوصف كما يلى :
« امرأة تسير وحدها فى الليل .
تحس بخطوات وراءها فتخاف .

قد يكون لصاً أو مجرماً أو مغتصباً أو مجنوناً .
لكنه قد لا يكون أى شىء من هذا القبيل . . ولكنها مع ذلك تخاف .
تخاف لمجرد أنها امرأة ولمجرد أن الخطوة وراءها خطوة رجل . . . » .

هذا الوصف صحيح ودقيق ، ولكن يصعب تفسير هذا الخوف بالكلمات . أتركه هكذا . حالة هى حالة المرأة . حالة متوارثة من سبعمئة جيل وجدة على الأقل .

تخاف لأنها امرأة .
ونحن كلنا هكذا .
نخاف لأننا بشر . . لأننا مواطنون وارثون منذ أجيال وأجيال .
كم مرة ضبطت نفسى خائفاً وأنا مضطر للمرور فى مكان يقف فيه عسكرى ؛ إذ كيف أثبت أننى برىء .

ودون براءة أو تهمة . . أخاف . . لأننى مواطن وهو عسكرى .

هل أنت على استعداد للضحك ؟ اسمع :

حين أديت الخدمة الإلزامية ، كنت أحمل شهادة جامعية ، وهذا يعنى أننى سأصبح ضابطاً ـ برتبة ملازم ـ بعد « اتباع » دورة . وحدث ذلك . « اتبعت » دورة وصرت ضابطاً بنجمة . وكانت خدمتى فى التوجيه المعنوى ، وكانت هذه الخدمة تعنى أن أذهب مع بعثات إعلامية إلى « القطعات » العسكرية . وفى البعثة سائق ومصور صحفى ومصور تليفزيونى ومندوب عن الإذاعة . . . إلخ . والبعثة بقيادتى لأننى الضابط . . والقائد يجلس إلى جانب السائق .

مرة كنا فى طريقنا لواحدة من هذه المهمات . وفى الطريق أشار لنا شرطى للوقوف . نظر إلى السائق فقلت له : مابك ؟ قف . وقفز فى قلبى ذلك الخوف العريق : ماذا يريد هذا الشرطى ؟ ولكى لا يرى خوفى لم أنظر إليه . قلت لنفسى : فليتفاهم مع السائق . ولكننى لم ألمحه يتجه إلى حيث السائق بل توجه إلىّ . . واضطررت للنظر إليه . كان يقف باستعداد ويؤدى لى التحية . ويرجونى مرتبكاً أن أسمح له بالصعود إلى سيارتنا لنوصله فى طريقنا إلى مكان ما .

لحظتها تذكرت أننى ملازم وأنه مجند .
منذكم من الأجيال ورثت هذا الخوف ؟ وكم من الأجيال يجب أن تمرّ حتى نتخلص من هذا الخوف ؟!

أو لاينعكس هذا كله ، بشكل أو بآخر ، على إبداعنا ؟فنتعلم المراوغة والاحتيال والتخفى وازدواجية المعنى . . وكلها تجليات للخوف أو تهرب من الاعتراف به .

ذات مرة ، كان شخص ذو سلطة يناقشنى فى شىء كتبته ، فاستخدمت ذكائى وبهلوانياتى كلها . ولم أستفد شيئاً . . قلت متحصناً بآخر أبراج الخوف (وهو برج التصدى الشجاع) : لست مستعداً لمناقشتك .

فابتسم وقال : أعتقد أنه من الأفضل لك أن تناقشنى أنا ، وإلا فسيناقشك من لا يعرف القراءة !!
أقول قولى هذا . . .
الحرية ؟! كأننى سمعت بهذا الاسم من قبل . . لاأذكر أين !!



من الإلهام إلى الإحباط .. وبالعكس

مهدى الحسينى
مصر

أربع محطات تنتهى بالسجن

« أنا أخبر بشمس بلدى »
مثل شعبى

« دوام الحال من المحال »
الجبرتى

« قذى بعينك أم بالعين عوار »
من مرثية الخنساء

١ ــ فى المنيا كان منزلنا يقع بين عالمين : عالم الحرفيين والتجار والعامة ، وعالم البشوات والبكوات وكبار الموظفين ، بل كان بلكوننا يطل على الأول وشباكنا يطل على الثانى . ومن الشباك شاهدت الشارع ومواكب فرقة موسيقى المطافى ، وفرقة موسيقى المديرية ، وفرقة موسيقى الملجأ ، وهى تتبع كنيسة الأقباط وتضم صبية من كل الأديان .

وفى الحارة قادتنى رشيدة الخرساء إلى صندوق الدنيا وتعرفت على الشيخ عبد الحميد شيخ جامع تُرك ، الذى كان كفيفا ، وكانت سعادتى بقيادته إلى المئذنة سعادة لا توصف كى أسمع صوته البديع ينطلق بكلمات الآذان ــ التى حذفت الآن ــ والتى تترك أثرا غامضا جميلا بداخلى « يا صبوح الوجه ، يا كحيل العين ، يا رسول الله » ، وكان الآذان غناءً خالصا .

وفى المنيا عرفت معنى العيد ، فحدث أن توافقت أعياد المسلمين مع المسيحيين ، وكان عيد شم النسيم همزة الوصل ، حيث موسم الخس والملانة والمقات والحرش وبواكير البطيخ والشمام والآوون (لاحظ الجرس الفرعونى) ، وكانت المشاهد الاحتفالية البهيجة : غناء وذكر ورقص ودواب مزينة بالورود وفروع النباتات

وبجدولات السعف وطقوس جنائزية وخرافات ومعجزات . ظل هذا فى ذاكرتى بلا تفسير حتى تعرفت بعد ذلك على احتفالات أوزيريس وديونيزوس وباخوس .

٢ ـ وفى الأقصر كان موعدى مع السحر والشعر والمعجزة والخرافة والأراجوز .

أخرجنا المدرسون فى مدرسة طيبة الابتدائية من الفصول لحضور حفلة الوزارة ، وسمعنا زمارة الأراجوز تأتينا من خلف مسرحه الجميل الصغير ، فشهدنا هذا (البطل) دقيق الجسم ضئيله ، يذود عن رزقه أمام الزائر الأسمر الطفيلى الذى جاء إلى مصر كى لا يعمل وإنما لينام ويتثائب ، وكذا العسكرى « التلم » الذى لا يكف عن محاولة ابتزاز الأراجوز وأسرته الصغيرة ، وكذا تاجر القطن الذى تشجعه محفظته السميكة على مغازلة زوجة الأراجوز ، وأخيراً الخواجة الذى يريد أن يأخذ كل شىء . وبالطبع كان الأراجوز ينهى كل هذه الصراعات ـ بل الهجمات ـ الواحدة تلو الأخرى باستخدام عصاه الغليظة (النبوت) محبذاً استخدام العنف كى يؤدب الجميع . ويخرج لاعب الأراجوز من خلف ستارته كى يحيى جمهوره السعيد بابتسامة أبوية حنون . . إنه النجاح .

ألقت وزارات زكريا محيى الدين وعبد العظيم فهمى القبض على العشرات ، أو المئات ، من الفنانين الشعبيين ولاعبى السيرك الجائلين وفنانى الأراجوز ، بتهمة التسول !! وامتلأ عنبر ج فى سجن مصر القديمة بهؤلاء الفنانين الموهوبين ، الذين لم يجمعهم حزب أونقابة أومعهد علمى ، بينما تزخر حياتنا العلمية بـ « نوابهم » الذين يتحدثون نيابة عنهم أو يسفسطون أو يشقشقـون ، وتزدحم حيـاتنا الفنيـة بمئات من القـاحلين الذين لا يحظون بواحد من المليون من مواهبهم الفريدة . ثم أنشأت الدولة معتقلا للأراجوز والعرائس فى ميـدان العتبة ، تعربد فى مبناه الأسمنتى عرائس من بنات الطبقة الجديدة . قلبى معك أيها الأراجوز ، لقد نفاك « سليم الأول » منذ خمسة قرون ولكنك تسللت عائداً إلى وطنك ، حوارينا ، وعيون أطفالنا وقلوبهم . ويوما ما ستنال حريتك وتخرج من سجن العرائس . . مرة ثانية ، وسوف تصبح عضواً حراً فى « نقابة » تقدر فنك وتحترمك . . وفى وطن حرّ .

٣ ـ وفى دمنهور المدينة أدمنت مشاهدة الأفلام فى سينما البلدية وسينما الأهلى ، وكان حرصى على حفل بعد الظهيرة ـ وهو الوقت الذى سمحت لى به الأسرة ـ كبيراً ، فكنت ألقى بكتبى وأتناول غدائى لأسرع إلى السينما ، غير أن أخى الأكبر « مصطفى » أراد أن يصلح من شأنى فنصحنى بالقراءة فى مكتبة البلدية ، وفى قاعة كلاسيكية نظيفة لامعة رصينة الأثاث وجدت صفوفا من الكتب المجلدة ، وكان هناك شخص ما يجلس بهدوء على منضدة الأمين يرمقنى بطرف عين وقد لاحظ عجزى وحيرتى أمام هذه الكتب الكثيرة الغامضة ، قام من مقعده ليسألنى برفق عما أريد ، فقلت « عاوز أقرأ » . ماذا تقرأ ؟ « معرفشى » . وهنـا فتح أحـد الدواليب وأحضر لى كتابا صغيرا (بدا لى كبيراً حينها) هو «حىّ بن يقظان » لابن طفيل ، ووضعه أمامى وأجلسنى على منضدة القراءة ، وقال لى إننى لو قرأت هذا الكتاب كله سوف أصبح أديبا كبيراً ، وقد حفزنى هذا الكلام كى أحاول مع هذا الكتاب الصعب ، فلم تكن التربية اللغوية سواء فى المدرسة أو فى المنزل لتعيننى على استيعاب بعض الألفاظ وشىء من المعانى ، غير أننى حاولت ، ولعل ما دفعنى إلى تكرار المحاولة تلك المعاملة الخاصة الدمثة التى عاملنى بها الرجل ، أحسست أنى « زبون مخصوص » . . فقرأت من الكتاب نحو ثلثه أو نصفه ، فقد تحرجت أن أسأله عما استغلق علىّ رغم أنه عرض علىّ معونته ، فقد كان يجلس ليقرأ هو الآخر فى هدوء (قيل لى أن هذا الشخص هو الأديب أمين يوسف غراب ولم أتحقق من ذلك) . . أخيرا لم أكمل الكتاب . . ولم أصبح أديبا .

وفى أواخر السبعينيات ذهبت إلى دمنهور للتحكيم المسرحى فى مسابقات الأنشطة المتكاملة التابعة لوزارة الشباب ، وبحثت عن هذه المكتبة العزيزة فلم أجدها !! ، لم أجد دواليبها الثمينة وزجاجها البللورى البلجيكى ولا كتبها ، بل وجدت مخبرين وموظفين كالمخبرين ، لقد احتلت مديرية الأمن قاعة هذه المكتبة .

٤ ـ كانت السعيدية الثانوية برلمانا صغيرا حين التحقت كأصغر تلميذ فيها فى القاهرة عام ١٩٥١ ، استمعت فيها لخطب وشعارات من كل المدارس السياسية : وفد بجناحين شعبى وأرستقراطى ، وشيوعيون أصناف ، وإخوان ، ومصر فتاة . . ومستقلون ، ويبدو أنه إذا ما علا صوت التشنج والصراخ والتعصب ، يذهب جهد الفن سدى ، فلم يكن بالسعيدية نشاط مسرحى ، وإن كان هناك نشاط علمى ورياضى ، إلا أن فنانا وحيداً شهدته فى الفناء ، يحضر إلى المدرسة مرتديا زى شارلى شابلن وهيئته ومرحه ، واستغربت مثوله الدائم بهذا المنظر ولا مبالاته بعالم المظاهرات الذى كنت مشدوداً إليه ، سرعان ما تخرج شابلن الصغير من المدرسة ليتعلم تصميم الديكور فى الفنون الجميلة ، ثم يلتحق مهرجا بالسيرك القومى ، ولست أدرى ما الذى جعل حسنى خضر فنانا غير لامع رغم أنه يملك نفسية الفنان وحساسيته وإمكانياته . ترى ما الذى أحبطه ؟!

تقدمت لامتحان القبول بأول دفعة نهارية بالمعهد العالى للفنون المسرحية (قسم النقد) أمام لجنة مكونة من : مندور وخفاجة وخشبة ومحمد كامل حسين وكمال يوسف ولويس سميكة . . وآخرين . . وآخرين ، فيما يزيد عن عشرة أساتذة كبار ، ودار حوار معى حول « الليلة الثانية عشرة » لشكسبير ، لخصتها كطلب مندور ، خاصة حرية « ملفوليو » فى اختيار نوع الجوارب التى يرتديها ودلالة ذلك ، وكيف أن اختلاف الطرز ينم عن اختلاف قيمى فاجتماعى . . إنها الحرية . كنت الأول .

من المعهد . . إلى السجن

اللى قيّدنى بيفتل لك
مثل شعبى

فى ليلة رأس السنة سنة ١٩٥٩ ، قبض علىّ بتهمة العضوية القيادية لتنظيم شيوعى يعمل لقلب نظام الحكم بالقوة المسلحة !!

وبعد انتظار ممض مع الحرمان التام من كافة الحقوق القانونية والإنسانية ، ومنها حقى فى استحضار الكتب الدراسية والتقدم لامتحان السنة الأولى بالمعهد العالى للفنون المسرحية ، حقق معى المستشار أحمد موسى أبو حرام رئيس نيابة أمن الدولة (الذى أصبح وزيرا للعدل فوكيلا لمجلس الشعب بعد ذلك) ، وقد سألنى عن مخطوط منسوب لى كان قد ضبط مع زميلى « على الشوباشى » فأنكرته ، وهنا لعب أحمد موسى دوراً نفسيا بسيطا وبارعاً فى الوقت نفسه ، فإذا به يعرض علىّ ورقة إجابتى فى امتحان القبول ، ثم تركنى لحظات كى أستعيدها فوجدتنى قد كتبت عن شكسبير وجوركى وسارتر وأتعرف على توقيع د. مندور إذ صححها ومنحنى ٣٣ درجة من ٣٥ ، بينما أخذ المحقق يطرى إجابتى وتفوقى ثم سألنى بغتة ! هل هذه إجابتك ؟ قلت نعم ، فأملى سكرتيره السؤال والإجابة وأردف : إذن هذا خطك ، وهنا فقدت حذرى مضطرا فأطلقت طبيعتى وقلت : نعم : استكتبنى على صفحتها الأولى إقراراً أنها بخطى ، ثم واجهنى بأنه عرضها على خبير الخطوط ليضاهيها على وثيقة التحقيق المنسوبة لى ، وأن الخبير قد أثبت أنها متطابقتان .

حقا كانت المخطوطة غير ذات أهمية ، فالأمر الأهم هو مصرع الديمقراطية ، والحقوق والحريات الإنسانية فى مصر . ماذا يمكن أن يحدث من ضرر جسيم من قبل طالب تجاوز الثامنة عشرة بقليل ، ويدرس الفنون المسرحية ؟ ماذا يمكن أن يحدث من شاب مصرى فى مقتبل العمر يحاول التعرف على الفكر والفن والسياسة ؟ هل كان مثل هذا يحدث فى وطن له دستور ديمقراطى قائم على فصل السلطات والمساواة التامة بين المواطنين ، ويحكم من خلال برلمان ذى سلطات كاملة ينتخب بالاقتراع السرى المباشر فى ظل تنافس شرعى بين أحزاب تؤمن بالديمقراطية وقوانين عامة لا استثنائية ؟ فى ظنى أنه لو كانت الأوضاع فى مصر كذلك لكانت قضيتى مجرد قضية طالب عادى يسعى للمعرفة والتحقق أو يمارس فعلا وطنيا عاديا يمكن للمختلفين معه أن يتعاملوا معه بروح حضارية رحبة . أفقت على صوت أحمد موسى يسألنى بلا مبالاة :هل لديك أقوال أخرى ؟ أجبت : « أطالب بالإفراج عنى لعدم وجود أى مبرر قانونى أو سياسى لاحتجازى ، وإلى أن يتم هذا أريد حقى فى مواصلة الدراسة بالمعهد العالى للفنون المسرحية والسماح لى بتسلم الكتب الدراسية ، ثم إبلاغى بمواعيد الامتحانات ، خاصة بعد أن فاتنى عامان دراسيان ، كما أرجو العناية بوضعى فى مكان لائق بالبشر » . هز أحمد موسى رأسه باسما : اطمئن . . سوف تذهب إلى مكان مريح وممتاز للغاية .

وفى ليمان أبى زعبل ، أصرّ الضابط « يونس مرعى » أن أجيب على أسئلته تحت الضرب الوحشى بأعلى صوت : اسمى وسكنى وعملى !! وحين قلت إننى طالب بالمعهد العالى للفنون المسرحية ، صفعنى كفاً قائلا على عنقى ساخراً : « طب وحياة . . أمك . خد انقد لى القلم ده » . هنا انتهت علاقتى نفسيا بالمعهد طوال فترة سجنى الباقية .

كان السجن يضم نخبة من المبدعين : محمد خليل قاسم وعبد الحكيم قاسم وصلاح حافظ ، وشريف حتاتة ، وإبراهيم عبد الحليم ، ومحمد صدقى ، وشوقى عبد الحكيم ، وفؤاد حداد ، ومحمود شندى ، ومتولى عبد اللطيف ، وكمال عمار ، وحسن فؤاد ، وغايس سمعان ، وإكرام محارب ، وداود عزيز ، وسعد عبد الوهاب ، ووليم إسحاق ، وفوزى حبشى ، ومحمد حمام ، وعلى الشريف ، وسعيد عارف . . وغيرهم عشرات من المفكرين والمؤرخين والأساتذة الجامعيين والصحفيين والمترجمين ، فلماذا اضطهدهم النظام مادام يعلن شعارات وطنية ثم اشتراكية ؟!!

لم تكن المعاملة السيئة مصير المعارضين للنظام مثلى فحسب ، بل كان مصير المؤيدين أحيانا أشد وأنكى ، فمثلا سأل المحقق عبد الرؤوف على المتهم محمود أمين العالم سؤالا عبثيا : « بماذا تفسر عدم وجود مضبوطات لديك ؟!! » وهكذا ظل العالم سجينا لأكثر من ٥ سنوات . على حين قتلوا شهدى عطية وهو يهتف بحياة الرئيس البطل الوطنى جمال عبد الناصر !!! .

وبعد جولة تعذيب فى السجون والمعتقلات والتحقيقات التى انتهت بمحاكمة صورية ، حكم علىَّ بالسجن ٧ سنوات ثم الرقابة المشددة خمس سنوات مع لزوم المنزل من شروق الشمس إلى غروبها وغرامة ٥٠٠ جنيه (بأسعار الستينيات) . وإزاء هذا الحكم الجائر ما كان منى إلا أن رتبت نفسى ــ نفسيا ــ على عشر سنوات لا سبع فقط ، وأهلت نفسى على معايشة رفاقى الخصوم الذين يؤيدون النظام أكثر من النظام نفسه .

أما رفاق الفكر والمعاناة والمحنة فكانوا أقل القليل ، وأما أصدقاء القلب ، فلم أعثر عليهم إلا بين جنود الحراسة والمسجونين العاديين والسوابق ، خاصة بين أبناء الصعيد الذين دخلوا السجن فى حوادث تتصل بنوع من الفروسية : دفاع عن أرض أو عرض أو معارضة مسلحة لإجراء حكومى باطش ، أو قوى اجتماعية ظالمة . هؤلاء كانت حكاياتهم البسيطة تسحرنى ، حيث تحمل تاريخا فى ثناياها . تاريخاً من الشجاعة والمعاناة

والفلكلور ، قيم دياب وأبى زيد ، وكانت جملهم الخاطفة المقتضبة كالحكمة تأخذ بلبى ، غير أننى لم أكن أعرف ماذا أفعل بهذه الطاقة التى يشحنها هؤلاء الفلاحون فى عقلى ودمى ، كان مجالها البدهى هو الإبداع (وكنت أظنه قاصراً على الثورة) ، فكرت فى الكتابة ولكنى لم أعرف كيف ، فأنا لم استكمل أدواتى بعد ، ومنعت دون الدراسة النظامية ، ولم يوجهنى أحد .

المحطة الخامسة : المسرح فى سجن الواحات

منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه
أدب شعبى

فى سجن الواحات بدأنا نشاطا مسرحيا : فقدمت مع حسنى تمام وأحمد فرج وسعيد عارف مشهداً من (مجنون ليلى) ، وأنشأنا لوحة درامية غنائية عن التعذيب لم يستطع الضباط أنفسهم الاستمرار فى مشاهدتها لقسوة تأثيرها عليهم ، فعرفت لماذا يكره الفاشيست الفنون ، إنها تكشف قبح صورتهم اللا إنسانية أمام أعينهم ، ثم اتخذ هذا النشاط أشكالا متنوعة : احتفاليات فؤاد حداد ولياليه مع الشاطر حسن وست الحسن بالاشتراك مع متولى عبد اللطيف ، وقدم رجب سيخه وعباس الدبيكى شيئا من آثار روض الفرج ، وقدم رؤوف حلمى (ماكبث) وقام هو بدور ليدى ماكبث كأروع ما يكون الأداء ، وقدم نبيل الهلالى « نكراسوف » لسارتر بشكل بالغ الحيلة والدهاء ، فى حين قدم عزت زكى وخالد حمزة (الناس اللى تحت) وبرع خالد فى دور الكمسارى وعزت فى دور بهيجة ، أما فخرى مكارى فقدم أبو الفضول وسمير كامل مسرحية يوسف وياسمينة فى ثنائية ألفريد فرج ، وقدم حسن فؤاد وعلى الشريف فن الأراجوز مستعينين بأراجيز فؤاد حداد ،وكانت أغلب هذه الأعمال من إخراج حسن فؤاد وصلاح حافظ وسعيد عارف ورضا حسن ، وبلغ اهتمامنا بالمسرح حداً أن دعا حسن فؤاد من خلال مجلة حائط صغيرة لصقها على باب عنبر (1) إلى بناء مسرح ، فقامت حملة لضرب ما يزيد عن مليون قالب طوب ، وقام المهندس فوزى حبشى باختيار المكان وتصميم البناء ، واستعاد الناس مهاراتهم كأبناء للعمال والفلاحين وأقيم مسرح من اللبن بما فى ذلك المقاعد ، واستعد الجميع لحفل الافتتاح ، فأخرج حسن فؤاد مسرحية (الخبر) تأليف صلاح حافظ وشارك فى تمثيلها عدد كبير ممن ورد ذكرهم . . وغيرهم .

وكان من بين المسجونين العاديين سكندريان من السوابق : رمضان وعبده أمين ، لهما صلة ما بالصيد ، سواء من البحر أو من الشارع ، سمارهما أزرق ، على سحنتيهما آثار معارك الفقر المزمن ، ولكن ذكاءهما لم يخبُ يوما . وكانت الإدارة قد كلفتهما ــ أو أنهما سعيا إلى هذا التكليف عن قصد ــ بمساعدتنا فى نقل الطعام والخبز إلى عنبرنا ، فأخذا بفضول ذكى وبرىء يرقبان كل ما يحدث فى عنبرنا و كل مآ يدور بيننا من لغط : هل أنت مع السد العالى أم لا ؟ لا . إذن أنت ضد الاتحاد السوفييتى قائد الأممية العظيم ! هل أنت مع شعار الاشتراكية الذى رفعه رئيسنا ؟ لا . أنت خصم لنا ومعاد للاشتراكية والشعب ! هل أنت مع التأميم ؟ لا . إذن أنت مع الرأسمالية المستغلة ! هل تؤيد حرب اليمن ؟ لا . إذن أنت مع الرجعية والقبلية ! هل تؤيد الصيغة الجديدة لتنظيم النقابات العمالية ؟ لا . إذن أنت تخلخل الجبهة الوطنية . هل أنت مع الوحدة المصرية السورية ؟ لا . إذن أنت فى صف الاستعمار العالمى ! مناقشات ونداءات واتهامات وصراعات وأنشطة ومجلات مكتوبة ومنطوقة ، أشياء جميلة ومخلصة وشريفة تكافحها أشياء ليست طيبة بالمرة ، كل هذا ورمضان وعبده أمين يراقباننا بطريقة نشالى حلقة السمك ،صديقان ذكيان ولا يثيران مشاكل مع أحد ، غير أنك توقن من عيونهما المراوغة أنهما

كوّنا رأيا عن كل شخص منا على كثرتنا ، بل رأيا عن كل رأى وكل سلوك ، كانا معجبين بنا ، إلا أن لهما تحفظاتهما وتساؤلاتهما وحيرتهما فى الوقت نفسه .

تابع رمضان وعبده أمين كل شىء فى حياتنا ، إلا أنهما تابعا بتعمق شديد تلك المحاضرات التى كان يلقيها د. فائق فريد أستاذ الهندسة ونائب شبرا بمجلس (الأمة) وكانت المحاضرات عن السوبرنتيقا أو (السوبرنيتيكس) وهو علم ــ كما فهمت ــ يتعلق بأرقى نظم التحكم فى المجتمعات الصناعية الراقية ، وقد تابع الاثنان تلك المحاضرات الهامة بنوع من الكد الذهنى المضنى ، ولم نكن ندرى لماذا ؟!! وكانا إذا ما سألهما أحد منا عما فهما أو عن أسباب مواظبتهما ، كانا يجيبان إجابة مبهمة ، ولم نكن نعرف أنهما كانا يضمران أمراً ما إلا حين أصرّا على المشاركة نيابة عن (النزلاء) فى حفل افتتاح المسرح ، وحين سئلا عما سوف يقدمان رفضا التدخل فى حريتهما بحجة أنهما يحتفظان بالمفاجأة :

على المسرح شخص ثالث ــ غيرهما ــ منتفخ البطن يجلس على كرسى متألما ، أما عبده أمين فهو يذهب ويجىء فى قلق على طريقة الأزواج الذين ينتظرون طفلا ، وكلما تأوه (تأوهت) الثالث ، كلما هدّأ عبده (الزوج) من روعها .

« ــ اصبرى . . اصبرى . . دلوقت ابننا اللى فى البعثة زمانه جاى . . وحيشوف إيه الحكاية . . هو عمل تلفون . . وقال إنه خد الدكتوراه . . أمال . . إحنا صحيح غلابة . . إنما ربنا عوض صبرنا خير . . (لنفسه) ابنك أخد الدكتوراه من بلاد بره يا عبده . . وركب الطياره وزمانه جاى هوا يا عبده . . دلوقتى ابنك الدكتور رمضان عبده حيوصل ويكشف على أمه ويكتب العلاج اللى مفيش منه » .

وفجأة يدخل الدكتور رمضان وبيده حقيبة صغيرة ، فيفتح الأب أحضانه وذراعيه ليحتضن ابنه العائد من الخارج من بعثة علمية طويلة ، ولكن الابن لا يترك الحقيبة بل ويتفادى أحضان أبيه .

الأب ــ بالحضن . . بالحضن يا ابنى . . واحشنى يا ابنى . . إيه الغيبة الطويلة دى . . واحشــ . .

الابن ــ إيه ده يا بّابّا ؟ إيه الحاجات البلدى دى ؟ ده موش ايتكيت . . السلام بالدماغ . . (يعلمه) بونجور بابا . . بونجور مون فيس .

الأب ــ فيس ؟ فيس دى تطلع إيه يا رمضان يا ابن ظريفة .

الابن ــ تطلع رمضان

الأب ــ بقى تروح رمضان . . ترجع فيس ؟

الابن ــ آه . . الطريقة بتاعتكو دى بتنقل الأمراض . . مش ايتكيت مش شيك خالص .

ويمضى الحوار على هذه الطريقة حتى يكتشف الأب أن ابنه ليس طبيبا . وأنه أخذ دكتوراه فى السوبرنيتيكس ، وتسقط الأم فى إغماءة ويصل الأب إلى نتيجة ، وهى أن الأم لن تشفى وأن نقود الأسرة وصبرها وأملها قد ضاعت فى السوبرنيتيكس .

المحطة السادسة : من السجن إلى معهد المسرح :

إمشى على عدوك جعان ولا تمشيش عليه عريان
مثل شعبى

تمكنت من الانتظام طالبا بالمعهد بعد الإفراج عنى ببضعة أشهر ، وقد فاتتنى ٦ دفعات دراسية ، ولم تكن

عودتى أمراً سهلا ، فلولا مساندة د. مندور واخرين لما عدت ، فقد اصطنعت فى طريقى عقبات خبيثة ، سواء عند إعادة القيد أو أثناء الدراسة أو عند التخرج .

وفى أثناء الدراسة كتبت للإذاعة والتليفزيون ، وشاركت فى عمل فيلم عن كتاب الحملة الفرنسية (وصف مصر) وكتبت سيناريو فيلم روائى ، وكتبت فى مجلات المسرح وروزاليوسف والطليعة ، والأخبار والجمهورية ، المهم أن أنزع عن اسمى لفظة (متعطل) التى تطبعها أجهزة الدولة بغير مناسبة فى أوراق رسمية . ثم حدثت واقعة ؛ كنت قد أجريت حديثا مع ألفريد فرج وسلمته لأحد السكرتيرين فى مجلة الطليعة ، وانتظرت لكنه لم ينشر ، وحين ألححت فى معرفة مصيره ، أدخلنى السكرتير إلى ميشيل كامل ، فقال بمجرد رؤيته لى بحدة : « خد الحديث بتاعك أهه . . إحنا مش عاوزينه » . ومد يده بأوراقى فأخذتها مندهشا ثم أرسلتها يائسا بالبريد إلى مجلة الآداب اللبنانية .

ونشر فى الآداب فى عدد مايو ٧١ ، وفى الوقت نفسه كانت الطليعة قد خصصت عدداً كاملا للمسرح ، غير أن المفكر الكبير محمد عيتانى ــ الذى لم أقابله أبداً ــ كتب فى عدد يونيو إن قيمة موضوعى تساوى كل ما نشر فى عدد الطليعة المذكور .

وبعد ٣ سنوات من تعيينى مشرفا فنيا بالجامعة انتدبت للعمل قارئا للنصوص بهيئة المسرح ، وعملت مع الفنان عبد الرحيم الزرقانى ونبيل الألفى ومحمود عزمى وسمير العصفورى ، واكتسبت من هذا العمل خبرة لا بأس بها بالنص المسرحى ، خاصة أن الأستاذ الزرقانى كان يحتفى بتقاريرى الفنية ، فيضعها فى جيبه بعناية فسألته عن سبب ذلك ، فقال إنه يعتمد ما أكتب كرأى نهائى يدلى به فى لجنة القراءة العليا ، ثم سألته عن أسباب عدم إجازة نص (بعد أن يموت الملك) للشاعر صلاح عبد الصبور وكذا نص (لعبة السلطنة) للكاتب مصطفى بهجت مصطفى ، فهز رأسه بحكمته المرة وابتسم : يا بنى إنهم الآن لا يشطبون على النصوص . . وإنما يشطبون على الأسماء . وثمة حادثة ثالثة : قدم نبيل الألفى مخرجا ، وصلاح راتب كاتبا ، مسرحية (عفاريت من ورق) على مسرح الحكيم فى فبراير/مارس سنة ١٩٧٤ ، فكتبت عنها مقالا لمجلة الطليعة لعدد أبريل ، ولكن فاروق عبد القادر المسؤول عن الملحق الثقافى ، لم ينشره فى حينه ، بل نشره فى عدد سبتمبر وبدون التنويه عنه فى الفهرس ولا الإشارة إليه فى الغلاف الداخلى ! ، ومرّ المقال كأن لم يكن ، إلا آراء الأصدقاء ، وكانوا فى صفه ، وبضع شتائم واتهامات كالها لى صلاح راتب فى مجلة السينما والمسرح حين كانت برئاسة يوسف جوهر .

وفى أول يناير ١٩٧٥ تقوم حركة عمال حلوان ، وإذ بمنزلى مراقب وأجهزة الأمن تبحث عنى ، فما كان منى إلا أن أهملت سكنى وهربت إلى الشقة المفروشة ، وحتى اليوم ، فحيل بينى وبين كتبى وأوراقى لسنوات ، ولما هدأت الحال بعد ٦ أشهر ، لجأت لمحام رفيع الخلق حسن الاتصالات لأستطلع الأمر . وبعد اتصالات ومداولات قام بها المحامى ، وصل إلى أن ثمة أسئلة هامة يجب أن أجيب عنها أمام وكيل أول النائب العام عبد المجيد محمود وكان ذلك فى أغسطس ١٩٧٥ ، وبعد أسئلة سياسية وهامشية كثيرة ، وصلنا إلى المطلوب إثباته :

ــ هل تكتب فى السياسة ؟
ــ أنا لا أكتب فى السياسة ولا أعمل بالسياسة .
ــ هل تكتب فى الصحف والمجلات ؟
ــ أحيانا أكتب فى النقد المسرحى .
ــ هل تكتب فى مجلة الطليعة الشيوعية ؟

ــ مجلة الطليعة مجلة حكومية ، وجميع صحف ومجلات مصر ينفق عليها من خزانة واحدة هى خزانة الدولة .

ــ هل كتبت عن حرب أكتوبر فى هذه المجلة ؟

ــ لا لم أكتب عن حرب أكتوبر فى أى مكان .

ــ ورد فى مقال كتبته عن مسرحية (عفاريت من ورق) تأليف صلاح راتب عدد سبتمبر ١٩٧٤ صفحتى ١٧٠ ، ١٧١ ، ما يلى :

« ويتحدث المؤلف عن (السابرا) المتطرف العنيف الأقرب إلى النازى منه إلى اليهودى ، وهذه أيضا صورة غير حقيقية ، فأغلب السابرا ينادون بفكر صهيونى جديد وخبيث ، ينادون بإسرائيل متعايشة مع جيرانها ، متوائمة فى ظل سيطرة أمريكية شاملة على المنطقة ، مطمئنة داخل حدود آمنة ، فالسابرا يريدون نهاية لهذه الحروب . . يريدون سلاما صهيونيا » .

وأورد المحقق فقرات أخرى فى المقال ، ودار الحوار حول مدى علمى بخطط سياسية أمريكية عن سلام دائم مع إسرائيل ، تعللت فيه بأن ما كتبته ليس إلا تحليلا لما ورد فى المسرحية من أفكار . . فناقشوا صاحبها صلاح راتب ، وبالطبع لن يناقشوه فقد كانت شقيقته ــ وهى سيدة محترمة ــ تشغل منصب وزير الشئون الاجتماعية حينذاك . إذن ظهر أن سبب صدور الأمر بالقبض علىّ ليس هو علاقتى بإضرابات عمال حلوان ، لأنه لم توجد هذه العلاقة أساساً ، وإنما زج باسمى فى هذه القوائم من جهة أخرى غير الداخلية . . فما هى ؟

المحطة السابعة : كورال الطليعة

وطنى يعلمنى حديد سلاسلى
عنف النسور ، ورقة المتفائل
محمود درويش

أما فى ١٩٦٧ وبعد خطبة عبد الناصر عن النكسة وعن النغمة الصحيحة (فى الإعلام) ، سألت نفسى إذا كنا نريد معرفة هذه النغمة الصحيحة فممن نعرفها ؟ وكنا قد (اكتشفنا) عرب فلسطين ، وأنهم ليسوا عملاء للصهيونية ، ولم تخضعهم إسرائيل ولم تدجنهم ، بل يقاومون ، وأنهم مثقفون ، وأن صوتهم مسموع فى الخارج إلا فى مصر وبلاد عربية يهيمن عليها التعتيم الإعلامى والرقابة العسكرية (لا صوت يعلو على صوت المعركة) وأن هناك توفيق زيّاد وفيليسيا لانجر وتوفيق طوبى وإميل حبيبى وسميح القاسم ومحمود درويش ، وسالم جبران ، ومجلات تتحدث باسم الشعب الفلسطينى ، أدركت أن هؤلاء هم القادرون على ضبط (النغمة) الصحيحة ، لأنهم يعايشون العدو الصهيونى ويواجهونه ويقاسون حد أسلحته ، فلماذا لا نأخذ منهم « التون » الصحيح ! اتجه ذهنى إلى عبد العظيم عويضة وصديقيه الفنان الرقيق علاء الدين مصطفى وعادل كامل .

وفى منزل الفنانة سميرة رفعت ، جمع عويضة حشداً من الشباب والشابات حول بيانو يجلس عليه علاء الدين مصطفى بينما يقود عادل كامل المجموعة ليسمعونى لحن « جسر العودة » قصيدة توفيق زياد وإذ بعبد العظيم يسألنى : ها نحن لحنّا وحفظنا ، ووجدتنى حائراً مثلهم ، ماذا نفعل ؟ وزاد الموقف تأزما أن زوج الفنانة صاحبة المنزل لم يطق هذا الضجيج . . فطردهم . وكنت أعرف شخصا له علاقة ما بـ « أبو إياد » فحدد لى موعدا لى معه فى كازينو أوبرا .

كان يبدو كمدرس للغة العربية ، دمثاً وباسماً ولماحاً ذا مظهر بسيط ودود ، حكيت له الموضوع بتفاصيله واستمع لى بصبر جميل ثم سألنى عن مطلبى ، ولما كانت لى حساسية شديدة تجاه المال ، خاصة إذا كان من مصدر

غير مصرى وعن طريق غير طريق مهنتى ، أفهمته أنه ليس لى علاقة عضوية بالفرقة ، وأنهم ليسوا أكثر من أصدقاء تحمسوا لاقتراح منى ، وأنهم لا يطلبون مالاً ، بل يرجون تبنياً معنويا من إذاعة العاصفة ، فتعطيهم مكانا للتدريب به بيانو ، وتذيع أغانيهم ، بلا أى مقابل ولا أى شرط ، وأدرك الرجل اللماح أنه أمام مسألة سهلة ، وأناس أكثر سهولة ، فقال : الحكاية همها بسيط ، غداً تذهب إلى فؤاد ياسين فى إذاعة العاصفة وسيكون عنده خبر وسيسهل مهمتك ، وعند فؤاد ياسين أراد أن يناقشنا فى هُوية الأشعار التى اخترناها واعتبرنا ذلك تدخلاً ، وعدت ثانية وقابلت « أبو إياد » الذى أرشدنى إلى مقابلة زياد عبد الفتاح ، الذى نجح فى إظهار التغاضى عن اعتراضاتهم على شعراء (الداخل) وحزب (راكاح) .

استقرت الفرقة فى استوديو (١٠) بمبنى الشريفين الذى فوجئت أنه مقر إذاعة العاصفة !! وكنت أظنها إذاعة سرية فى مكان ما فى فلسطين المحتلة .

دعوت الصديق الشاعر « محسن الخياط » ، وكان يعد نفسه ليكون ضيفا فى سهرة بصوت العرب ، وما إن استمع إلى باكوراتنا حتى بادر فى اليوم التالى إلى إحضار مهندس صوت لينقل لحنى « رد الفعل » لدرويش و« جسر العودة » لزياد ، وأذاعهما كأهم مختاراته ، وعلق عليهما تعليقا حاراً ، وأقر بأن كورال الطليعة قد عثر على النغمة الصحيحة ، وقد أحدثت هذه الإذاعة رد فعل واسعاً فى العالم العربى على كافة المستويات ، أصبحنا مهمين ولا ندرى ، فانضمت إلينا إنعام الجريتلى وفردوس عبد الحميد وزينب شميس ، وترددت عفاف راضى فى الانضمام وقد زارتنا مرة واحدة ، وصرح عبد الوهاب أنه يلحن لنا وأعلن عبد الحليم حافظ أنه سيغنى قصيدة مع كورال الطليعة ، حتى فوجئت بعويضة يبلغنى أن لنا موعداً مع وجدى الحكيم فى مكتبه بصوت العرب ، وذهبت متأخراً ، والتقطت نظرة عدم ارتياح فى عينيه ، وحييته فرد على بفتور تعودته من أبناء الحكومة ، وتجاهلت الأمر لأتابع الحوار ، فوجدته يتهم اسم الفرقة ـ الطليعة ـ بالشيوعية ، فسألته عن اسم أشهر صاروخ أمريكى يستخدمه الإمبرياليون فى فيتنام ، ولما لم ينطق قلت له إن اسم الصاروخ (أفانجارد) ، ثم سألته ساخراً : كيف تحارب أمريكا الشيوعيين بصاروخ شيوعى ؟ فما كان منه إلا أن قال ـ موجهاً الكلام لعويضة وحده ـ على نحو قاطع إنه إذا لم يتغير اسم الفرقة ، فإن صوت العرب لن يذيع ألحانها ، ولما قلت له إن الإذاعة هى الخاسرة ، قال : يمكننا إسناد نفس الأشعار لملحنين معتمدين ، هنا أنهى عويضة الأمر قائلا : إذا كان الاسم هو العقبة . . فإننا سوف نزيل هذه العقبة ، هنا أنهى وجدى اللقاء ومشاعر السيطرة تتملكه ، فقد أحدث الوقيعة المطلوبة بين الأشقاء ، ومضينا ـ أنا وعويضة ـ نتعارك فى الطريق ، فقد أدهشنى أن عويضة تخلى عن اسم كان قد اختاره هو وحده ، وعبثا حاولت أن أقنعه بخطئه فى تراجعه .

وفى اليوم التالى ذهب عويضة وعرض الأمر على الفرقة ، غير أن الجميع أصروا على عودتى التى لم أكن راغبا فيها بقدر ما كنت أرغب فى تواصل العلاقات الإنسانية بينى وبينهم ، وأمام إصرارهم قبلت بشرط استمرار اسم الفرقة ، واستمرت الفرقة باسمها وأذيعت أغانيها مئات المرات ، وعاش اسم كورال الطليعة فى وجدان الشباب سنوات ، حتى فوجئت ـ حين اعتقلنى السادات بتهمة المشاركة فى تدبير مظاهرات الطلبة يناير ١٩٧٢ ـ بالطلبة المعتقلين يغنون أغانينا فى زنازينهم الانفرادية الباردة فى معتقل القلعة ، لعلها تبث فيهم شيئا من الدفء والسلوى .

ودعينا للمشاركة فى مسرحية (النار والزيتون) لألفريد فرج رسعد أردش وعلى اسماعيل ، وقبل الشباب بحماسة ولو بدون مقابل ، واحتج عويضة بحجه أن الفرقة فرقته ولا يصح أن تغنى غير ألحانه .

وبينما سعى عويضة إلى تشكيل مجموعة جديدة ، يعمل بها فى المسارح ، التقيت بفنان رائع ، هو سيد شعبان ، مغنى الباريتون فى فرقة الأوبرا ، ذى ثقافة موسيقية عريضة ، وله عشق خاص لسيد درويش ، فاتفقت مع جمعية أنصار التمثيل من خلال سكرتيرها مظهر يونس على أن يسمح لنا ــ كورال النيل ــ بعمل بروفاتنا عندهم ، وبالفعل أعد سيد شعبان برنامجا يضم مختارات من سيد درويش وأشعار الأرض المحتلة وأغانى العاصفة ، وقدمت الفرقة بضع حفلات متوسطة النجاح ، ثم انتقلنا إلى قصر ثقافة قصر النيل وقدمنا هناك حفلا حضره نخبة من المثقفين والموسيقيين ، منهم أحمد رامى الذى دمعت عيناه حين سمع ألحانا غير شائعة لسيد درويش ، مغناة بأسلوب جديد يعتمد كلية على الأصوات البشرية الموزعة على صوتين .

غير أن الحياة الاجتماعية والفنية قد تغيرت ، ودخلنا عصر القلاقل السياسية فى الداخل ، وشممنا رائحة البترول فى نتاجنا الفنى ، ولم يبق من كورال الطليعة وكورال النيل أكثر من الصدى العذب الجميل .

المحطة الثامنة : مسرح الجامعة

> إن المسرح عندنا يموت
> د. صبرى منصور
> عميد كلية الفنون الجميلة

فى عام ١٩٦٩ عينت أخصائيا فنيا بوزارة الشباب ، واستدعانى منير محيسن الضابط بأمن الدولة ، بحجة تهنئتى بالتعيين !! ثم أخذ يناقش أموراً أخرى تتعلق بآخرين ، وختم الكلام بأن عرض علىّ « التعاون » فى إطار القضية الوطنية ضد الاستعمار والصهيونية ، وأشار إلى مسائل تتعلق بسنوات البطالة الطويلة التى عانيتها ، وكيف أننى لم أنل حقى الطبيعى فى التواجد فى الحقل الصحفى وفى الميدان الثقافى ، وأردت أن أنهى المقابلة قائلا إنه ليست هناك حاجة بطرح مسألة « التعاون » تلك ، إذ هى متحققة بالفعل ، حيث إننى لا أترك فرصة للتنديد بالاستعمار والصهيونية ، وهذا « تعاون موضوعى » طالما أن الحكومة تعلن الموقف نفسه ، وأن الأمر لا يستدعى حضورى إلى أمن الدولة أسبوعيا لممارسة هذا « التعاون » ، وحين ذكرنى بأنهم لم يعترضوا على تعيينى بالحكومة قلت إن هذا التعيين جاء بعد جوع وبطالة وأحداث جسيمة ، وإننى أستطيع أن أستغنى أيضا عن الـ (١٧ جنيه) قيمة مرتبى بتقديم استقالتى له مباشرة ، وهنا أدرك الرجل الذكى أنه وصل معى إلى خط النهاية ، فإما أن يعتقلنى وإما أن يؤجل ذلك إلى حين ، وبالفعل قام بالتأجيل إلى ٥ فبراير ١٩٧٢ ، بتهمة المشاركة فى تدبير أحداث ٢٤ يناير الطلابية .

ويبلغ بهم العبث أن أخذوا ينقلوننى ــ بلا عمل محدد أو تكليف ما ــ بين الإدارة العامة وكلية الزراعة والطب البيطرى وطب الأسنان ثم الإدارة العامة . . وهكذا ، حتى نشطت الحركة الطلابية كإحساس جديد لف مشاعر الطلاب ، من جراء الكوارث الوطنية . وبعد النكسة وقهر مظاهرات فبراير ونوفمبر ١٩٦٨ وانقلاب ١٥ مايو الذى شق الناصريين قسمين ، جاء حريق الأوبرا كعلامة كبيرة على الفوضى والانهيار وضياع كل ماهو ثمين لدينا بكل استهتار وانعدام للمسئولية ، لقد هزّ هذا الحريق المصريين جميعا ، حتى هؤلاء الذين لم يدخلوها ولو مرة واحدة ، حتى أن علا وعز وملك وحسن وهانى والشربينى والجهينى من طلاب الزراعة ، كتبوا أشعاراً منثورة ، ورسموا رسوما ينعونها ، فاقترحت عليهم أن يعلقوا مجلة حائط عليها هذه الرسومات وتلك الأشعار ، وقد وجد أحدهم لديه بطاقة دعوة للأوبرا ، وكانت مجللة بالسواد صدفة ــ فوضعها فى صدر المجلة ، وتم تعليقها دون المرور على الجهات المسؤولة الكثيرة ، وتجمع مئات الطلاب ليقرأوا هذه المجلة (الحرة) وكانت هذه أول مجلة حائط فى تيار المجلات الحائطية الطلابية التى أضاءت ردهات جامعات مصر .

أما بالنسبة للمسرح الجامعى ، فكانت أفكار أغلب الطلاب فى حفلات الترفيه أو فى تقليد أعمال فؤاد المهندس (البيجاما الحمرا) ، إلى أن نجح سعد أردش فى إقامة مهرجان لأعمال الحكيم ، ولكن لم يصبح بالمسرح الجامعى تيار فنى بالمعنى المفهوم إلا حين وجد الطلاب فرصة جديدة فى مخرج جديد متحمس هو هانى مطاوع الذى قدم (على جناح التبريزى) لألفريد فرج فى الزراعة ، و(ثورة الزنج) لمعين بسيسو فى الخدمة الاجتماعية ، ثم (البعض يأكلونها والعة) لنبيل بدران ولمنتخب الجامعة فى صيغة الكباريه السياسى ، فحققت مذاقا فنيا وفكرياً جديداً فى المسرح المصرى نسج آخرون على منواله عروضا أخرى .

ومع سخونة الأحداث الطلابية باتخاذ موقف حاسم من إسرائيل ، وما تبع ذلك من أحداث حتى اعتصام الطلاب تحت قبة الجامعة واعتقال قياداتهم ، وتجمع جوعهم حول النصب التذكارى (الكعكة الحجرية) فى ميدان التحرير - والتسمية للشاعر أمل دنقل - فوجئت بالقبض علىّ فى فبراير ١٩٧٢ ، ونقلت إلى الحبس الانفرادى بالقلعة ، ثم إلى سجن الاستئناف ، ثم أفرج عنى بعد ٦١ يوما .

عدت إلى الجامعة لأجد أنور محمد ، ممثل المسرح الحر القديم ، مسئولا عن الأنشطة الفنية المسرحية بالجامعة ، فأتاح لى بحكم طبيعته الطيبة أول فرصة لى كى أعمل كأخصائى مسرح ، وأخذ برأيى عن ضرورة إقامة مهرجان مسرحى لكليات جامعة القاهرة ، على صورة عروض متلاصقة وفى مكان واحد ، وكان مثل ذلك الأمر يرتب حسب الظروف وحسب رغبة المخرج ، وفى الأغلب كانوا يحجزون أيام الإجازات فى مسارح الدولة فتأخذ المسابقة حيزاً زمنياً مطوطا . وهكذا تتفاوت فرص التسابق بين الفرق ، وتم تأجير مسرح اتحاد العمال بالجلاء ، وبدأ المهرجان ليحضره حوالى ١٠٠٠ طالب فى كل ليلة ، ولم تتخلف فرقة عن المشاركة إلا كلية الآداب حين أصر مخرجها على العرض فى المسرح القومى ، حتى جاءنى طالب قدم نفسه على أنه من الجماعة الإسلامية وأنه يريد تقديم عرض فنى ضمن المهرجان !! واعترض « يسرى شادى » أمين اللجنة الفنية العليا بشدة ، حتى أقنعته أن هذا كسب يثبت أن الفن باب مفتوح للتوبة عن معاداته ، وبالفعل قدم الفريق المسلم برنامجه — فى الليلة المخصصة لطلبة الآداب — وهو مجموعة من الأناشيد والتراتيل الدينية بصوت وقور خفيض ، ونالوا احترام الجمهور وإنصاته وإن لم ينالوا إعجابه ، وهكذا كسب الفن أرضا جديدة ، أما بالنسبة للبامفلت ، وقد صممه الفنان عادل السيوى ، فقد كتبت عليه ما معناه أن الشرط الضرورى لنهضة الفنون الجامعية يتمثل فى قيام الأنشطة الطلابية داخل أسوار الجامعة مما يجعلها فى متناول جماهير الطلاب (حوالى ١٠٠ ألف طالب) الأمر الذى يحل مشكلة تواجد الطالبات ، ويحررها من رقابة المصنفات . . إلخ . واعتبرت هذه الكلمة هدفا للخطط والمشاريع فيما بعد .

المحطة التاسعة : الثقافة الجماهيرية

مين فات قديمه تاه

مثل شعبى

كانت الثقافة الجماهيرية بالنسبة لى فرصة لوصل ما انقطع ، ألا وهو العودة للأصول التى عرفتها فى المنيا والأقصر ودمنهور وقرية أمى وبلدة أبى وفى القاهرة والجيزة .

ثم تتابعت اهتماماتى الفلكلورية والشعبية على نحو بلا وتيرة ولا نظام ولا هدف ، كانت تجاذبنى الصور الإذاعية ، وفرقة رضا ، وفنانو السيرك والحواة الجائلون ، والأراجوز ولاعبو البيانولا وراقصو الشوارع بالترومبيت أو بالمزمار .

فى ثقافة الجيزة اقترح « عبد الرحمن الشافعى » علىّ أن أقرأ (منين أجيب ناس) لنجيب سرور ، فكتبت تقريراً ليس فى صالحها ، أزعجتنى الروح الشخصانية التى كتب بها بعض أبياته وأفرز فيها مراراته الشخصية ، وكذا لم يعجبنى مشهدا الساحرات والعلمين ، رأيت فى الأول أنه ليس من نسيج العمل وملمسه ، ورأيت فى الثانى أنه خارج سياق الموضوع ، وتردد عبد الرحمن بناء على هذا التقرير ، ثم وقعت الواقعة ، فقدنا نجيب فجأة قبل أن يشهد مسرحيته الأثيرة ، وتملكنى إحساس عميق بالذنب ، لم أدر كيف أكفّر عنه ، إلى أن وجد الشافعى حلا ، وهو أن نقيم أمسية مسرحية لتأبين نجيب ، أسميتها (خاتمة لنجيب سرور) وهنا الخاتمة تعنى الختام كما تعنى « الختمة » التى يقيمها الفلاحون للعزاء أو للذكرى ، واخترت موضوعة الموت عند نجيب : الموت فى القرية ، والموت فى المدينة ، والموت فى حوار مع دانتى وأبى العلاء ، والموت فى فلكلورنا ، والموت فى الميتافيزيقا الشعبية المصرية ، فصنعنا ضفيرة من الشعر والغناء والموسيقى الجنائزية وأبيات العديد والمراثى ، ونحب صوت فاطمة سرحان المعبر الباكى المفعم بالشفافية والحنان والعطاء والجمال ، وجأر أرغول مصطفى عبد العزيز بالاحتجاج على الموت ، وأعلنت الدفوف غضبها مودعة جثمانا عزيزا . يومها كللنا المسرح بالسواد ، من الواجهة إلى المدخل إلى الصالة ، سواد يتخلله بياض دقيق الرسم والخط ، وأقمنا معرضا لأعمال نجيب من أغلفة كتبه وصوره وقصاصات عنه وأقوال عنه وله ، وأسدلنا الستائر السوداء على المسرح ودهنا أرضه باللون الأبيض ، ووضعنا دكة خشبية كدكة النورج تحت بقعة نور ساطعة صغيرة ، ليقرأ عليها فقيه معمم ربعا على روحه ، وفرّقنا القرفة والجنزبيل واليانسون على الحضور .

ثم بدأنا العرض بمقدمة موسيقية جنائزية طويلة للآلات الشعبية ، حتى تحولت همهمة الجمهور إلى صمت عميق ، هكذا بدا كل شىء جليلا مهيبا حزينا مفعما بالقوة والكبرياء ، كان صوت نجيب فى الحضور يشكل خلفية لعرضنا ، أعطته بُعداً آخر . . لم نكن نحلم به .

غير أننى لم أتخلص من عقدة الذنب تجاه نجيب ، فألححت على الشافعى أن نقدم (منين أجيب ناس) فاستجاب وبدأنا بروفات استمرت شهوراً ، حتى نحل معا رموز النص ، واستغنينا عن مشهدى الساحرات والعلمين ، وهكذا أصبح سياق النص سلساً ، وبدأت بروفات الحركة ، وقدمت المسرحية ، وأحجم مدعو اليسار عن حضور العرض ، وشنوا هجوما مؤداه أن المباحث أخرجت عرض نجيب سرور وشوهته !

وحرضوا زوجته الروسية « ساشا كورنساكوفا » على رفع قضية بحجة أنها خدعت بتوقيعها عقد استغلال النص حيث لا تعرف العربية ، كما أنها ــ لفرط سذاجتها ــ اقتنعت بأن الإخراج سىء والتمثيل أسوأ وأن أفكار نجيب طمست وأن المسرحية فسدت . . إلخ ، غير أن محاميها الذى تصادف أنه كان إنسانا واعيا حسن النوايا ، اقتنع ــ حين ناقشته ــ بأن المسألة ليست هكذا ، سواء من الناحية القانونية أو من الناحية الفنية والفكرية ، وكان أحد الأشخاص قد شاهد عرضنا عدة مرات ، فقرر إعادة إخراج المسرحية بأسلوب تجارى غوغائى مبنى على نظام النجوم بغض النظر عن الطابع الفلاحى الأصيل للنص ملمساً وفكراً . إن مدعيى اليسار من رواد المقاهى والدكاكين كانوا يعانون العزلة والهزيمة والعراء ولم يكن أمامهم سوى أن « يناضلوا » ضدنا .

تجولنا بهذه المسرحية فى الأقصر ، فأشاعوا أننا عرضناها أمام موشى ديان ، وذهبنا بها إلى قنا وإلى الواحات البحرية أمام « الطبقة العاملة » من عمال مناجم الحديد والصلب ، ثم عرضناها فى الاسكندرية ، كانت جولة شاقة وممتعة ، عدنا منها متعبين مفلسين ، وسعداء .

حدث أن مرض الرائد الكبير توفيق الحكيم ورأى د. سمير سرحان رئيس الجهاز وقتذاك أن هناك فرصة لتقديم أمسية لتكريمه فى حياته ، ووقع اختياره ــ بعد آخرين ــ على « ممدوح طنطاوى » المدرس بالمعهد العائد

من بعثة فى موسكو الذى علم ــ وهو زميل دفعتى الثانية بالمعهد ــ أننى كنت كتبت برنامجا خاصا للبرنامج الثانى بالإذاعة بعنوان : توفيق الحكيم كاتبا مسرحيا مستقبليا ، فطلب منى تحويل هذا البرنامج ــ مع إضافات وحذف وتعديلات ــ إلى سيناريو عرض مسرحى ، فعملت ليل نهار لإعداد (الكل فى واحد) ونجح العمل ، وكتب عنه أحمد بهاء الدين ثلاث مرات فى عموده اليومى بالأهرام ، وكتب ألفريد فرج أيضا بالمصور ، أما باقى النقاد الذين ادعوا التخصص الدقيق (للغاية !!) فقد قالوا إن العرض عبارة عن (كولاج) من أعمال الحكيم ، لذا استنتجت أنهم لم يقرأوا الحكيم جيداً ، فرضيت عن نفسى .

وفى سوهاج كانت لى تجربة فى « العسيرات » ، وهى مجموعة نجوع تتبع مركز « المنشأة » على بعد ٣٠ ك جنوب شرق سوهاج ، وفى مدرستهم الابتدائية عملت أياما طوالا من أول النهار حتى آخره مع الأطفال « أزهار » السوداء نسل العبيد المعتوقين ، و« ياسر » الطفل ذى الأعوام السبعة الذى يبدو سلوكيا فى نضج الأربعين ، و« صفاء » الصغيرة البريئة ، العاشقة لكل شىء تراه أو تلمسه ، و« نجوى » المؤدية القديرة العنيدة ، و« محمود » و« اسماعيل » و« إيمان » و« جيهان » ، ومائة طفل وطفلة قدموا أشعار فؤاد حداد ، وحجاب ، ودرويش وشوقى وبيرم وأبو رحاب وغيرهم ، قدموها تمثيلاً وإلقاءً وأداءً وحركة وحياة ووعياً وسحراً وبراءة .

بين زيارتين لسوهاج طلب منى الشافعى إعداد مسرحية (بلدى يا بلدى) لرشاد رشدى ، ولأنى لا أميل إلى أفكار الكاتب قررت أن أخوض التجربة بدلا من رفضها !! فكرت أن هناك فى الشعر ما يسمونه المعارضة ، فقررت أن أعارض المسرحية ، وأن أقلبها رأسا على عقب فكريا وفنيا ، فأسميتها (مولد يا سيد) وغيرت ترتيب جزئياتها ، عباراتها ، جملها ، كلماتها ، فأتت مفهوما مضاداً ، وأضفت مونولوجات ، ودسست كلمات وجملاً جديدة ، وحذفت فيها أشياء يسيرة ، ونميت شخوصا وأضفت أخرى ، إنه لمجهود مضن أفنيت فيه دمى وأعصابى حتى خرج العمل ، وفهمه الناس وأقبلوا عليه ، إلا النقاد ، بعضهم استنكر إعداد مسرحية عن مسرحية أخرى ، وكأنهم لا يعرفون تاريخ المسرح !! وبعضهم قارن بطريقة : (إيش جاب لجاب) وهذه إهانة تجاهلتها ، قليلهم أقر بكافة جهودى وحقوقى ثم أدانها فى حد ذاتها . . وهذا ضرر أخف من ضرر .

كررت محاولة الإخراج فى المنيا ، حنين إلى سنوات قديمة ، فأحضرت نسخا من كافة نصوص رأفت الدويرى التى تحكى قصة « سالم ومُرّة » وفككتها وأعدت ترتيبها وكسرت مونولوجاتها المطولة ، فأنشأت مسرحية جديدة بعنوان : (. . واحكم يا جناب القاضى) وقمت بتكوين فرقة من عدم ، فى ظروف غير مواتية : تخلف فى الإدارة ، عجز فى كفاية الفنيين والعمال ، عدم وجود دار مسرحية ، ابتعاد للمثقفين والمسرحيين والمتعلمين عن مقر قصر الثقافة لأسباب عديدة (وما يبقى ع المداود إلا شر البقر) ، فضلا عن بوادر الأزمة الطائفية التى فجرتها الجماعات السلفية ، بالإضافة إلى أن الإدارة كانت غير راغبة فى قيام نشاط مسرحى ، ومتوجسه من شخصى بعد أن علموا بعلاقتى بالتحقيقات التى أدت إلى حبس عدد من كبار موظفى ثقافة سوهاج منهم المدير .
المهم نجحت فى استئجار قاعة أفراح فى جمعية الشبان المسيحية ، وقمت بتجهيزها ، وحين ادعوا أن تقاليد الصعيد لا تسمح بمشاركة النساء فى المسرح ، تحديتهم (فأنا أخبر بشمس بلدى) ، وأشركت معى مجموعة تراوحت بين (١٠) و(١٥) فتاة وسيدة ، بينهم الشقيقتان همت المدرسة وهيام الطالبة الجامعية ، وبعد كفاح نجحنا فى تقديم عرضين غير ناضجين بالمنيا تحت الحراسة المشددة ، غير أننا حين دعينا إلى أسيوط نجحنا فى تقديم عرض رائع على غير توقعى ويأسى ، فقد ظل الجمهور الأسيوطى يصفق له طويلا ولم يغادر القاعة إلا بعد كلمة مديح وإطراء وشكر ألقيتها عليهم ، وبعدها قام النقاد أمير سلامة وعبد الغنى داود وحازم شحاتة بعقد ندوة حضرها كل أعضاء فرقة أسيوط المسرحية وعدد من المهتمين ، أشادوا جميعا بالعرض وبالفريق وأوصوا

بعرضه فى مهرجان بورسعيد الختامى رغم أنه كان خارج المسابقة . وقبل ذهابنا إلى مهرجان بورسعيد ، دارت مؤامرة كان من نتائجها عدم مشاركة البطلتين همت وهيام والبطل حاتم الخطيب ونصف مجموعة الكورس ، فاضطررت لعمل تغييرات متسرعة فى أقل من ٢٤ ساعة كى أشارك فى المهرجان ، وهذا خطأى ، وسافرت مع مجموعة من الفنيين لديهم تعليمات بعدم التعاون ، وأفلت منى الموقف ، وزاد الطين بله أنى قدمت العرض بدون بروفة إضاءة ، وفى مسرح مفتوح ، عرضى يعتمد على حيل ضوئية ، وسقط العرض سقوطا ذريعا .

المحطة الأخيرة : اللا محطة

العار أطول م العمر
مثل شعبى

كأننى فى الطريق الذى أشار إليه ـ ولم يصفه ـ توفيق الحكيم فى مسرحيته المعجزة (رحلة قطار) ؛ طريق بلا إشارة ولا علامة ولا قضبان ، فهل يمضى القطار ؟ أقرأ الآن عن إخناتون ، أقرأ عن كليوباترا ، عن صنوع ، وطومان باى ، وشجرة الدر . عن هذه المراحل المرفقية فى تاريخنا . أتساءل : لماذا عانى شعبنا الهزائم ، وعانت بلدنا التحجيم والتصغير والحياة أسيرة الهوامش ؟ أبحث فى تاريخنا عن إجابة ، وأبحث فى المصريين عن إجابة ، أبحث عن سر قوة الخصوم وسر ضعفنا ، هل حطمنا بعضنا بما فيه الكفاية ؟

أسائل نفسى : هل أنا « واقف » عند هذا الحد ؟ أليس فى الإمكان أبدع مما كان ؟ هل هذه حدود طاقتى ومعرفتى وموهبتى ؟ هل هذه قدرتى ؟ أم أن هناك فرصاً جديدة لإبراز تجليات جديدة ؟ هل أستطيع أن أصنع شيئا قيما أم أنا واهم ؟ هل أستطيع أن أبلور كل ما لدى من خبرات وتجارب وقراءات وأفكار فى شىء أفضل ؟ أم أن كل شىء هباء وقبض الريح ؟

الآخرون تساندهم قوى ومؤسسات ، وهم على الأقل يسبحون مع التيار لينالوا من بأيديهم الأمر ، أو يحنون الرؤوس للعاصفة ولا يسببون أى قلق ، وأنت . . من أنت ؟ أنت لا تساندك قوى أو مؤسسات ، لا يتعاطف معك إلا أفراد مستوحدون مثلك . . هم فى حاجة إلى مساندة مثلك ، وحتى إذا ما ساندك أحد من الأقوياء ؛ فلغرض . . وعلى نحو عارض .

والآن ، يراودنى التأليف ثم أحجم ، ويراودنى الإخراج ولكننى أخشى الإحباط الإجبارى ، لذا اكتفيت ببضع مقالات أنشرها هنا أو هناك ، وفق طاقتى النفسية المبددة ، وفق قدرتى الذهنية التى تضمر يوما بعد يوم ، وفق قوتى الجسمية التى تعانى آثار الصراع . هل أستطيع أن أجمع كل ما لدى من قوة باقية . . لأصنع شيئا ؟ هل بقى من العمر ما يكفى للحلم ؟ هل يعطونك الفرصة ؟ هل هناك أمل ؟

●



مقام للرواية والحرية

نبيل سليمان

سورية

لمقام فى الكلام هو (الأدب والحرية) أجد نفسى مشبوحاً بين يوم انقضى منذ إحدى وعشرين سنة ، وبين هذا اليوم . كنت أقيم فى الرقة ، على سيف الفرات ، وكل شىء كان طازجاً : البلدة ذات الأصل البدوى العريق ، التدريس ، الزواج ، الأبوة ، ينداح الطوفان ـ روايتى الأولى التى كانت قد صدرت فى نهاية ١٩٧٠/ ، هزيمة الخامس من حزيران ـ يونيو ، الكومات الأولى من سد الفرات ، موت عبد الناصر ودم أيلول(سبتمبر) ١٩٧٠ فى الأردن ، وذلك الجار المهندس العائد من إحدى مدن ما كان الاتحاد السوفيتى .

نبيه خورى ، وهو ذلك الجار ، قص علىّ تجربته فى التخفى والسجن والهرب . وقبله كان كثيرون قد قصوا مما عاشوا أو سمعوا ، ومنهم من كان شيوعياً مثل نبيه ، عانى أيام الوحدة السورية المصرية ما عانى ، وظل يعانى منفياً أو مقيماً ، ومنهم من لم يكن شيوعياً ، وامتد القلم إلىّ ، ورحت أكتب .

اندغم نبيه فى رواتى الآخرين ، ممن كنت نسيت حينئذ أو ممن نسيت اليوم . اندغمت القصص والمعاناة ، وغدوت ملاحقاً أو سجيناً وأنا أكتب ، قادراً على المواجهة ، أتفجر بحلم وحيد هو الحرية ، وإذا بما كتبت لا يسمى مدينة بعينها ، ولا سجيناً بعينه ، لكن المواطن السورى يعرف دمشق ، ويعرف سجن المزة ، وسنوات الوحدة السورية المصرية ، وما تلاها .

تلك كانت تجربتى الأولى فى فسحة الحرية التى تحققها الكتابة ، فسحة المخيلة المشبوبة ، تصل الإنسان بالإنسان ، تكشف عن جذر ما ، يوحد المبادىء والقيم ، وعن جذر ما يشوهها ويشوه وحدانية البشر واجتماعهم .

قبل ذلك بسنتين كانت قد قدمت (ينداح الطوفان) لحظة قريبة من هذا بصورة مباشرة ، وعليها انقفلت حين زج بـ (نايف) فى السجن بعد قتله للست منيرة ، وفيما بعد بت أدرك أنّ سائر ما قدمت (ينداح الطوفان) هو لحظة/لحظات قريبة أو بعيدة ، مباشرة أو غير مباشرة ، يواجه فيها البشر عسفاً ما ، راهناً أو آفلاً أو مستمراً أو قادماً ، يرفل بالفلاحية أو المدينية ، بألوان السلطان الاجتماعى أو السياسى . ولكن مالى أسترسل ، لكأنى لا أتكلم عن (ينداح الطوفان) بل عن كل ما كتبت ، أو لكأن ، رواية (السجن) لم تعد تشبحنى .

حملت أوراقى وقصدت دمشق ، ولا أذكر إنْ كنت استعنت هذه المرة بصديق ، كما فعلت حين حملت (ينداح الطوفان) ، وأنا الجاهل بدمشق والخائف منها ، فقادنى الصديق الشاعر بندر عبد الحميد إلى مديرية الرقابة فى وزارة الإعلام ، ووقفت مرتبكاً ، وبندر يقوم بالمطلوب أمام موظفة عرفت بعدئذ أنها حميدة نعنع ، ولم يتجدد لقاؤ نا حتى نشرت روايتها : (الوطن فى العينين) .

لكن (ينداح الطوفان) حصلت على الموافقة ، أما (السجن) فقد زين رقيب ما سطوراً عديدة فيها بالأحمر ، وحكم عليها بالمنع ، وشرح لى مدير الرقابة بكثير من التهذيب والتواضع ما لم أفهمه . وقد التقيته منذ سنوات ، بعد أن عدت لأقيم فى اللاذقية ، وغدا فيها مديرا للإعلام ، وهو مثقف ممتاز ترجم عن الإسبانية عدداً من الأعمال المهمة ترجمة رفيعة .

عدت بالمخطوطة الممنوعة إلى الرقة مضطرباً ، لكنى لم أخف ، ولم يخالجنى الشك لحظة فى أنها سوف تصدر قريبا جدا ، أين وكيف ؟ لا أدرى .

نصحنى صديق - هو فى كرب مقيم منذ دهر - ببيروت . ولأنه شيوعى زودنى برسالة إلى دار الفارابى . لكن مدير الدار طلب منى خمسمائة ليرة لبنانية ، وكان هذا يعادل راتبى لشهر ونصف ، فرضيت سعيدا ، واقترحت تصميم الغلاف بنفسى ، على الرغم من جهلى بفن الغلاف ، وصدرت الطبعة الأولى من الرواية ، وحصلت على موافقة التوزيع فى السوق السورية ، ربما لأن من قرأ النسخة المطبوعة غير من قرأ المخطوطة ، أو لأن الموافقة على توزيع ما هو مطبوع فى الخارج أيسر من الموافقة على الطباعة فى الداخل ، أو لأى سبب آخر غير منطقى مما حكم ويحكم آلية الرقابات العربية ، ماضياً وحاضراً .

فيما بعد صدرت من الرواية طبعة فطبعة ، واحتفل بها فى سورية وخارجها شيوعيون وغير شيوعيين ، وعدها كثيرون فاتحة لطريق أسرعت إليه (القلعة) - فاضل العزاوى ، و(شرق المتوسط)-عبد الرحمن منيف، وسواهما مما تواتر الحديث عنه رواية للسجن ، أو أدباً للسجون .

من ذلك ما كان - كما أدركت مبكراً - ليس لأنها جيدة أورديئة ، بل لأنها وسيلة فى مواجهة قامع ما . ووصلتنى من داخل سجون عديدة تحيات ممن تسللت إلى عتمتهم الرواية . ولازلت ألتقى إلى اليوم ، ومرة أخرى : فى سورية وخارج سورية ، من يقول لى : تربيت فى الحزب على روايتك ، تربيت فى السجن على روايتك . ومن أولاء من لا يعلم حتى اليوم أنى كتبت سواها ، ومنهم من لا يهمه من كل ما كتبت غيرها . وأنا أتعزى فى سائر الأحوال ، على الرغم من أننى ملتاث جدا بكتابة تصارع الزمن ولا ترتهن لراهن ، لكنى أمام هول القامع العربى فى راهن مستمر منذ شبابى ، يهمنى أن يكون بعض كتابتى على الأقل مخرزاً .

***

والمقام فى الكلام هو (الأدب والحرية) ، وبقدر يؤمل أن يكون أقل سيرية ، على الرغم من الوقائع الشخصية ، أنشبح بين هذا اليوم الكذا من سبتمبر - أيلول وبين يوم انقضى منذ ستة عشر عاما ، وكانت الحرب فيه لاتزال - بالنسبة لى على الأقل - طازجة ، أما السلام فكان كما لايزال نيئاً جدا ، والاستسلام ناضجا ، لكنه تعفن لأن أياً من برادات تلك الأيام لم تكن تتسع له ، كما هو فى هذه الأيام

كانت - كما لعل أحدا لايزال يذكر - حرب أكتوبر - تشرين الأول ١٩٧٣ ومن قبيلها حتى نهاية ١٩٧٥ أديت الخدمة الإلزامية ، وفى أثناء ذلك كتبت روايتى : (جرماتى - أو ملف البلاد التى سوف تعيش بعد الحرب) و (المسلة) . ثانية ، وبمدى أبعد بكثير مما حققت لى كتابة رواية (السجن) ، وأعمق بكثير ، كانت بكتابة (جرماتى) و (المسلة) فسحة للحرية ، وللمخيلة .

الكتابة هى التى قادتنى إلى ما تقوم به لحظة الحرب ، لحظة الصراع والموت ، القوة والضعف ، الهزيمة والنصر ، الزيف والوعى ، الحقيقة والحقيقة ، الحقائق والأوهام ، البطولة والأرض ، الوطن والوحدة ، الغرب - ومنه ما كان الغرب الاشتراكى - والنحن ، الحدود والجسد ، القانون والقيمة ، وفى أس ذلك كله ، قبله وبعده : التاريخ . ولسوف يغدو هذا الذى قادتنى إليه الكتابة إذ ذاك ، هذا الذى منحتنى إياه ، الأهم بين نواظم نفسى وشغلى .

كذلك تنطعت (جرماتى) و (المسلّة) - وهما بمعنى ما جزءان لرواية واحدة ، وقد أشرت إلى ذلك فى صدر (المسلّة) ، وأرجو أن يصدرا معاً ذات يوم - لمحرم آخر من محرماتنا العتيدة والعديدة ، هو : المؤسسة العسكرية .

قد يقدّر اليوم كثيرون ما تعنى هذه المؤسسة فى أربعة أخماس العالم - مما كان يعرف بالعالم الثالث - وفى قلب الولايات المتحدة الأمريكية نفسها . واليوم قد انجلى كم هى هذه المؤسسة صانعة النصف الثانى من القرن العشرين لدى إسرائيل ، حتى لا أذهب أبعد . لكن الرواية العربية لازالت تتردد فى ملامستها ، فكيف بالتنطع إليها . وبلا مزاودة على أحد ، لكاتب عربى ما ، حقٌ ما فى ذلك ، فالحياة جميلة ياصاحبى ، ومثل هذا الكاتب قد يؤثر السلامة مع محرم قاتل ، وقد يواجه فى ميدان آخر المحرم نفسه أو سواه ، وقد يطير خلف أدب خالد وحرية مطلقة ، وموهومة

لا تفرقنى بالطبع الروايات التى تسمى برواية الحرب ، من ثلاثية محمد ديب إلى (نجران تحت الصفر) إلى آخر نص كتب عن الحرب الأهلية اللبنانية ، إلى أول نص أدعى قراءته منذ الآن ، ولسوف يكتب عاجلاً عن حرب الخليج ، أو آجلاً عن حروب قد تكون أمر على حدود عربية عربية .

لكن التنطع للمؤسسة العسكرية بالمعنى الذى أعنى ، وكما حاولت (جرماتى) و (المسلّة) هو تفكيك روائى لهذه المؤسسة إن سمحت لغة النقد . هو تفكيك إنسانى وفكرى ، وبالتالى سياسى واجتماعى ، واقعى جدا وخيالى جدا ، يقوم على لحظة محددة « أكتوبر - تشرين الأول ٧٣ حتى الصيف التالى » ويطلق من الأسئلة ما ترمز إليه النواظم التى ذكرت قبل قليل ، وهى أسئلة ، بفجاجتها أو سذاجتها أو جذريتها ، إنما تنشد الحرية ؛ الحرية الشخصية جدا والعامة جدا .

لقد ظننت مراراً بعد ما صدرت الروايتان أننى ماكتبتها وأنا عاقل ، ولانشرتها إلا وأنا بالغ الهبل .

كان المخرج الصديق محمد ملص قد كتب آنئذ روايته (إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب) ، ومن عنوان روايته الطويل استلهمت العنوان الفرعى لروايتى (جرماتى) . وقد أفدت من قراءة محمد ملص لمخطوطتى ، كما أفدت ممن تداولوها قبل أن يأخذها منى بعد قليل الصديق محمد زاهر زنابيلى - وكان لايزال طالبا فى مصر ، ولم يؤسس دار التنوير - ويقدمها إلى دار الثقافة الجديدة .

نشر الرواية - فى القاهرة بخاصة - ضاعف ما نفحنى به تداول المخطوطة ، وأثر فى إعادة كتابتى (المسلّة) . ولأن وسيطاً أخطأ فى تدبير دخول الرواية إلى سورية - هو المرحوم سليمان صبح صاحب دار ابن رشد فى بيروت - فقد أحال الرقيب المطبوعة إلى الوزير ، فقرر منعها .

كانت لى بالوزير - المرحوم أحمد اسكندر أحمد - صحبة منذ جمعنا معسكر ونقار فى النبك عام ١٩٦٨ ، فى أيامنا الأولى من الخدمة الإلزامية التى أجبرت على قطعها حينئذ . وحين كان رئيساً لتحرير جريدة الثورة ، قدمت إليه مادة استغرقت صفحة بكاملها ، ونشرت عشية توقيع اتفاق فصل القوات على الحدود ، وهى الأساس لواحد من فصول (المسلّة) . وأقلقنى كما أحزننى منع (جرماتى) ، لكن الموزعين أدخلوا منها ما أدخلوا ، ووزعوا ، وهذه فضيلة تذكر لرقيب لم يكن يتابع المنع خارج مكتبه .

وصلت إلىّ بطريقة ما النسخة التى قرأها الوزير ، ورأيت ما أشار إليه بالقلم الأخضر ، وعسى أن يأتى مقام أرحب للسيرية لأتابع ما سأقطعه الآن . وعلى الرغم من الأصدقاء المشتركين فلم ألتق بالوزير إلا قبل وفاته بأسابيع .

قبل ذلك راح يتعثر فى اتحاد الكتاب نشر كتابى (النقد الأدبى فى سورية) ثم سافرت إلى باريس ، وأرسل لى أثناء غيابى كتاب بفصلى من الاتحاد لخروجى على أهدافه ، ولم تكن من حاجة لمن يشرح أن (جرماتى) هى السبب ، على الرغم من أن عديدين رحبوا بها فى الصحف السورية ، إبان صدورها ، أذكر منهم عبد الرزاق عيد وعبد النبى حجازى وسامى عطفة وسواهم .

أعدت كتابة (المسلة) ثالثة متأثراً بذلك ، وقدمتها إلى دار ابن رشد مصدرا المخطوطة بشكر إلى من قرأها ، وعددت من أولاء : بوعلى ياسين ، حيدر حيدر ، محمد حافظ يعقوب ، المرحوم فواز الساجر وآخرين ، عرفاناً ، وقصد الاحتماء بهم أيضاً .

اكتشفت الدار لعبتى السخيفة ، واعتذرت عن النشر ، فنشرتها دار الحقائق ، ودخلت إلى سورية بفضل الموزعين ، ودون الاحتكاك بالرقيب . لكن التعتيم الذى كان قد بدأ ينال (جرماتى) ، نالها أيضاً . على أن ما كان يؤذينى فى أعماقى هو ماراح يتردد من نعت (جرماتى) خاصة بالمروق الوطنى .

ولقد فكرت فى أن أكتب فى ذلك إلى مرجع ما ، وفى فصلى أيضاً من الاتحاد بلا سؤال ولا جواب ، لكن المرحوم جلال فاروق الشريف نصحنى بالسكوت . ولأنى لا أرضى لنفسى ما أعرف ، وبالتفاصيل ، ما كان

يفعله كتاب كثيرون ، كي يلّمعوا صورتهم النضالية ، ويلبسوا لبوس الضحية ، فقد اخترت الصمت ، وكان لعدد من الكتاب الفضل فى إثارة أمر فصلى من الاتحاد فى أحد مؤتمراته ، بعد ما علموا بذلك متأخرين ، أذكر منهم هانى الراهب .

طلب إلىّ الاتحاد أن أقدم مطالعة حول (جرماتى) ، كى يركن إليها فى إعادتى للاتحاد . قلت : إنى لست مذنبا ولامتهماً ، ولامضطراً للدفاع . وليس لرقيب أن يقرر : هذه الزواية وطنية ، وتلك لا . لذلك تريثت ، حتى كان مخرج فى عدد من مجلة (الموقف الأدبى) تضمن شهادات لروائيين ، فكتبت شهادتى بعنوان (الكاتب والكتابة والتاريخ) ، وخصصت من بين أعمالى حتى ذلك الحين بـالقسط الأكبر (جـرماتى) و (المسلّة) ، وصكوك الاتهام والبراءة ، ومسئولية الكاتب ، وفسحة الحرية . هل كنت أكتب شهادة لمجلة سوف تصدر باسم (فصول) وتفسح لشهادة عن الأدب والحرية ؟

*

ليس هذا على كل حال غير الوجه الصارخ والسائد فى شرقنا الباهر . إنه وجه قد يصل بكاتب إلى محكمة ، حيث لايزال بقية لقانون ، وقد يرميه فى منفى ، وقد يزجه فى سجن ، وقد يركعه ويلحقه بجـوقة السلطان السياسى . ولكن كيف هو الأمر مع السلطان الاجتماعى : أسرة كان أم قرية أم حارة أم حزباً معـارضا ، أم موروثا ونسيجا فى منشأة ؟

سمعت مرارا من يصف رواياتى بالبذاءة ، ممـازحاً أوجـادا ، وشفاهيـا أوكتابيـا ، بسبب من احتفالهـا بالجنس . وفى مقام كهذا أود أن أقول : إن الجنس لحظة حرية ، لا لحظة قمع ، كما يسود حياتنا وكتابتنا العذرية جدا . ولست أدعى أننى اخترقت بما كتبت هذا المحرم الاجتماعى والدينى (والسياسى أيضا) ، لكننى تنطعت له ، ناوشته وناجزته ، وليتنى كنت بشجاعة الجاحظ أو الأصفهانى أو خليل النعيمى .

الرواية العربية مخصية غالباً جداً من هذه الناحية ـ وأقلّ أو تماماً من نواح أخرى ـ ولابد للغتها من أن تخون الحاجات الجسدية الغذائية والجنسية ، وتكون لغة مجازات واستعارات وكنايات ، لغة شعائرية ومزدحمة بالنقاط الصامتة بفعل هذا الكبح لهذا الأفق من الحرية .

حين ظهرت (ينداح الطوفان) كنت مديرا لثانوية فى الرقة . والبلدة ـ المدينة تلك محافِظة . وقد قرئت الرواية بحرارة ، وصاح أحدهم فى السينما كما روى لى ، حين مر مشهد شبق : الست منيرة ، والست منيرة شخصية إساسية فى الرواية ، ولجسدها شبقه الطاغى . ويبدو أن روح المحافظة المرائية والصارمة قد خدشت فتناولتنى أفواه ، وهمت أذرع ، وكان فيها ذُكر للدكتور عبد السلام العجيلى ـ ابن الرقة البار ـ فضل فى حمايتى .

أثارت الرواية فى القرية التى أنتمى إليها بعضاً من أسرتين ، إذ قرأ مثقف منها الرواية ، أو قرئت عليه من مثقف نمام ـ وما أكثر المثقفين المخبرين للسلطان السياسى والاجتماعى ، خاصة فى هذه الأيام ـ فتصدى والد المثقف لوالدى ، وتصدى شاب من الأسرة الأخرى لى ، وكتمت السر إلا عن قصة قصيـرة كتبتها فى ذلـك الحين ، واضطررت إلى تحاشى القرية طويلا ، نشداناً للسلامة .

فى تلك الفترة كتبت قصة قصيرة ، وأنا لم أفعل ذلك طوال اثنتين وعشرين سنة أكثر من سبع أو ثمانى مرات . كان عنوان القصة (غضبة الشيخ محمد العجمى) . وقد ألقيتها ـ سقيا للتحدى فى الشباب ـ فى المركز الثقافى . والقصة لاتنتطع للمحرم الجنسى فحسب ، بل للمحرم الدينى أيضا . ولكنى لم أجرؤ على نشرها لسنين ، ثم نسيت الأمر . ومن الطريف أنها لم تنشر بالعربية حتى الآن ، لكنها نشرت بالإنجليزية ضمن المجموعة القصصية التى اختارها المستشرق الإنجليزية يونج وميشيل أزرق لعشرين كاتباً وكاتبة من سورية ، فقد كانت ما قدمته عندما طلب منى أن أختار قصة لى ، لتضمها المجموعة .

وبالأمس القريب تقدمت بمخطوطة الجزئين الأوليين من (مدارات الشرق) والتقيت بعد نشرهـا بفترة الرقيب الذى أجازها ، وهو صحافى وقاص معمر ومرموق ، وصديق لى ، فسألنى ضاحكا : ما هذه الرواية المليئة بكيت وكيت ؟ (أترون أننى مهذب الآن ؟) لو قرأها غيرى لأتعبك .

حسنا . لقد (تمْسَح) جلدى الآن للسلطان الاجتماعى ، ولكنى أعترف أن ما أخذه عبد الرزاق عيد فى دراسته (لمدارات الشرق) قد أذهلنى .

هشام الساجى ، من بين الفاعلين الأساسيين فى الجزئين الصادرين من الرواية ، مجلى للمثقف ، نأى عن الشباب قليلا ، ولم يتزوج ، وليس له باع فى الحب والجنس ، لكنه يلتقى بالفرنسية جانيت المهتمة بالتراث الجنسى العربى . وفى حوار لهما تقدم الرواية للسيوطى ولسواه ما وصفه عبد الرزاق عيد بالبذاءة . ماذا بقى لشيخ حارتنا إذن ؟

فسحة الحرية لا تتجزأ . هل أقول هى الإنسان نفسه : جسد وروح ؟ ونحن غالبا معطوبون جسدا وروحا ، لذلك تأتى كتابتنا ، ومنها الكتابة الروائية ، شاكية من أمرٍ ما ، من محرمٍ ما ، من قامعٍ ما وسلطانٍ ما .

لقد منعت (ثلج الصيف) فى الكويت منذ سنوات لهذا السبب . وله ولسواه ، مما لم أتأكد منه ، مُنِعَتْ (هزائم مبكرة) أيضا ، وهذه ممنوعة فى الإمارات العربية المتحدة . حسناً : السلسلة العربية معروفة . أفلا يؤثر هذا فى بنية الكتابة ؟ فى لا شعور الكاتب ، إنْ لم يكن فى شعوره ؟

لن أكرر المعزوفة التى تؤكد أن رقيباً ما قابع دوما فى مؤخرة رأس الكاتب العربى فى العقدين الأخيرين على الأقل . المعزوفة هذه تعنى الرقيب السياسى ، لكننى أعنى هنا الرقيب الاجتماعى . ولا أدرى أين يصنف الرقيب الحزبى المعارض : فى خانة الرقيب السياسى أم الاجتماعى أم فى الخانتين ؟ الويل على كل حال للكاتب العضو أو النصير . هل تذكرون مسلسل طرد المثقفين من الحزب الشيوعى السورى منذ ستين سنة ؟

أظن أن تأثير ذلك بالنسبة لى محدود جداً ، دون أن أنفيه ، لكننى أدرك باعتزاز أن كل تجربة ـ وما هو أمرّ منها سوف أرويه ذات يوم ـ وكل سنة كانت تزيدنى شجاعة وجرأة . ولقد كتبت (مدارات الشرق) . بهذا الروح . ولكن لهذه الرواية حديثاً آخر ، قد لا يصح قبل أن يصدر جزآها التاليان بعد شهور ، ويقبع فى الدرج جزء عنوانه (الطويرى) إلى يوم أرجو أن يجىء قبل موتى .

على أنى أودّ أن أضيف مما يخص (مدارات الشرق) وما كتبت قبلها ، أن الناقد قد يكون رقيباً آخر على الرواية . ولعله ، لخلل ما فى تكوينى ، لم يكن لهذا الناقد شأن كبير بالنسبة لى ، على الرغم من أننى حاولت كتابة النقد طويلاً . لعله انفصام فى الشخصية ، ولعلها بقية من عافية الكتابة . فعندما أكتب الرواية ينام الناقد فى داخلى ، وأدفع بالناقد الخارجى . وكما كان فى تجربتى (ينداح الطوفان) و (السجن) حيث البدايات الأبرأ ، وعلى نحو ممتلىء بفاصل عشرين سنة تقريبا ، كتبت (مدارات الشرق) . وأستطيع أن أؤكد الآن أن الكاتب عندما يتخلص من الناقد وهو يكتب ـ على الأقل المسودة الأولى ـ فإن فسحة الحرية تكبر ، بل إن فسحة المخيلة والإبداع تغدو مساحة الروح .

وربما تكون هذه الإشارة إلى الناقد العتبة المناسبة الآن لنقلة أخرى فى هذا المقام من الكلام ، والمسمى بالأدب والحرية .

لعل الممارسة الأكبر للحرية ، مما اقترفت أو انتزعت أو أتيح لى فى العيش أو فى الكتابة ، هو ماعشته منذ ست سنين فى كتابة (مدارات الشرق) . بل لقد تعلمت فى كتابة هذه الرواية بعض ماتكون الحرية . ليس لأنى أهرب إلى مادال أو إلى الخيال ، بل لأنى أحس أمام مئات المراجع والوثائق والمقابلات ، وأمام آلاف الصفحات أنى أحقق نفسى بشغل اخترته ، وأن الجد البالغ كاللعب البالغ هما الشغل ، وهما الحرية ، أو إنهما كثير وأساسى منها .

هكذا كتبت وعشت فى حوار ثرى ومعقد ، أصواته عديدة ومتناقضة ومنسجمة ، عشت اجتماع البشر فى بؤرة من العالم تنفجر على الشرق وبالشرق ، بؤرة مدينية وفلاحية ، جاهلة ومثقفة ، متحزبة وموبوءة ، بدوية ومؤمنة وكافرة ، شتيتة المبادىء والقيم والطوائف والمذاهب والمعتقدات والحكم والأساطير ، زاخرة بالعواطف ومغتصبة دوماً من ذلك الغرب الأوروبى والأمريكى . هكذا يمضى بى السرد ، السرد خاصة ، متعة آسرة مهما انطوت على عذاب . هكذا تولد الشخصيات وتموت وتغيب وتعود ، وتكبر وتغامر وتصغر وتنهزم وتنتصر ، وهكذا تتوالى الفصول وتتراكب الفِقَر والمشاهد وتغنى التفاصيل وتلوب الأسئلة ، وأنا أجدف فى المألوف من رواية أسرة أو حارة أو قرية أو مدينة أو كوكبة من أصدقاء الجيل ، مما أسست كلاسيكية رواية غيرنا وامتد إلى روايتنا ، وأستلهم ـ بل أعيش - فيما أبنى/أكتب لعبة البحر مع نفسه ، مع البر ومع من يركب ظهره ، مع السماء والهواء . والآن ، وأنا أكتب هذه السطور ، يبدو لى أنه لو طلب منى أن أنعت بنية أو عمارة (مدارات الشرق) بكلمة لقلت : هى بنية بحرية ، عمارة بحرية ، على الرغم من أن البحر يندر أن يذكر فيها .

إننى أحسّ بعد ست سنوات ، وأنا أكاد أنتهى من الجزء الأخير ، أننى تشظيت وبعثت مرة بعد مرة ، تعددت بشراً وفضاءً ، وباتت الحرية أغلى وأروع وأوضح ، باتت تعنى الكتابة ، بل معنى الحياة ، ولذلك لست مهزوماً ولا يائساً ، على الرغم من أنى أرى برعب كم بيننا وبين الحرية ، ليس فقط لأن القامع العربى أكمل عدته

بالدين والفكر والإعلام وتخريب القيم وتعطيل المجتمع ، وعَصْرنَ أدواته ، بل لأن الحرب العالمية الثالثة فى الخليج وفيما كان يدعى بالعالم الاشتراكى قد كشفت القامع الحضارى الغربى أيضاً ، وتريد أن تحولنا إلى هنود حمر فى القارة الأمريكية العالمية الموهومة .

لا حقوق تذكر للإنسان الآن ، وإلى أجل غير مسمى ، فى العالم كله . والحرية نسبية ، أجل ، لكنها هذه المرة نسبية الغاب الأمريكى . إزاء هذه النسبية أحاول أن أكتب ، أحاول أن أفكر فيما فعلوا بى منذ مائتى عام على الأقل ، تماماً كما أحاول أن أفكر فيما فعل بى أجدادى ، وأكتب . ولن أكون شاهد زور ، لا فى يقظتى ولا فى أحلامى ، لا فى بيتى ولا فى سجن ولا فى قصر ولا فى استوديو للسى . إنْ . إنْ ، وأكتب . أقتات بما تبقى من جسدى ، أهيىء بناتى للحرية القادمة بلا ريب ، أخطىء وأتخيل وأستغفر الريح والصمت فى الجبل وصوت البحر الخالد عن هجران هذه الحضارة للطبيعة ، وأكتب ، وللكتابة كما للحرية ، للكلام كما للصمت ، للروح كما للكون ، مقامات ومقامات .





تجربتى
مع الكتابة والحرية

نوال السعداوى

مصر

منذ انفتح عالم الحروف والكتابة أمامى بدأت أسير فى طريق آخر غير الطريق المرسوم لى قبل أن أولد . كان التاريخ العبودى منذ الفراعنة قد رسم طريق حياتى من المهد حتى اللحد .

كما أنه شكل السلطات المنوطة بتنفيذ ذلك ، ابتداء من سلطة الأب والزوج فى الأسرة الصغيرة ، إلى سلطة الدولة والقانون والمؤسسات ، وسلطة الدين والشريعة ، وأخيرا السلطة العليا ، أو الشرعية الدولية .

اتخذت هذه السلطات المترابطة المتضامنة شكل الهرم الأكبر ، يجلس على قمته ما يسمى اليوم النظام العالمى الجديد ، وجريدة النيويورك تايمز ، وشاشة السى . إن . إن (CNN) .

ويقبع فى السفح الحكومات المحلية ، والتليفزيون المحلى ، والسجن ، وجهاز الرقابة ، وسلطة النقد الأدبى .

وأنا طفلة اكتشفت أن الكتابة هى وسيلتى الوحيدة للتنفس .

لكن الحكومة المحلية والسلطة الأبوية والدينية ، وتعاليم المدرسة وكلية الطب (التى دخلتها إرضاء لأبى) والإرشادات فى الصحف والإذاعة والمجلات . . . كلها كانت تقول :

« لا علاقة بين الكتابة وعملية التنفس فى حياة المرأة » .

لكن تجربتى الحياتية كانت تؤكد لى هذه العلاقة ، أعنى علاقة الكتابة بدخول الهواء إلى صدرى .

وتجمعت السلطات المترابطة على شكل الهرم الأكبر ، وتلاحمت فى قوة واحدة ، على شكل يد حديدية ألقت

بى فى فراش الزوجية ، تحت وهم الحب العذرى ، والفكرة العلمية (الفرويدية) القائلة بأن المرأة تخلق الأطفال وليس الأفكار .

فى مرحلة ما من تجربتى الحياتية خلقت الأطفال ، وتزوجت حتى الثمالة أكثر من مرة ، ومع ذلك لم أشعر أبدا بدخول الهواء إلى صدرى ، بل العكس هو الصحيح . أصابنى الاختناق .

يزداد اختناق المرأة بازدياد تفانيها فى مؤسسة الزواج . هكذا ظهرت لى الحقيقة ، وبحثت فى قاموس اللغة الموروثة منذ العبودية . وجدت أن كلمة « التفانى » على قمة الأعمال التى يقوم بها العبيد .

التفانى فى الآخرين . إفناء الذات . إنكار الذات . التضحية بالذات . . . إلخ . . . إلخ .

كلمات تندرج تحت بند الموت أو فناء الذات .

لكن الإبداع أو الكتابة هى عكس ذلك تماما . إنها إحياء الذات وليس فناءها . إنها تحقيق الذات وليس إنكارها .

واكتشفت التناقض فى حياة المرأة بين الوفاء الزوجى وتحقيق الذات . لأن الزواج يقتضى من المرأة إفناء ذاتها فى ذات زوجها وأطفاله . (لأن الزوج هو الذى يملك الأطفال ويكتب عليهم اسمه) . ويحظى الرجل الأديب بزوجة تطبخ طعامه وتغسل سراويله وتقدم له الشاى وهو جالس يكتب قصة حبه لامرأة أخرى .

وتحظى المرأة الأديبة بزوج «يعكنن» عليها حياتها ، ويؤنبها طول الوقت لأنها لم تطبخ ولم تغسل ولم تكنس أو تركت العيال يصيحون وهو نائم .

يحظى الرجل المبدع بزوجة تفرح بنجاحه ، ويزداد فرحها بازدياد نجاحه .

وتحظى المرأة المبدعة بزوج يكتئب إذا نجحت ، ويزداد اكتئابا بازدياد نجاحها .

وقد تستطيع المرأة المبدعة بشىء من الجرأة واستئصال جزء من قشرة المخ أن تنقذ نفسها من اكتئاب الأزواج ، وتنجح إلى حد ما فى عدم إفناء ذاتها فى المملكة المقدسة ، أو مملكة المرأة داخل البيت . وتخرج إلى الشارع لترى نفسها تمشى فى المظاهرات ، وتهتف مع الناس : الله . الوطن . الملك (أو من يحل محل الملك) .

تجد نفسها مطالبة بإفناء ذاتها فيما يسمى الذات الملكية أو الذات الجمهورية . فإن لم يحدث ذلك الإفناء انسدت أمامها الطرق ، وانفتح باب خشبى كبير يقود إلى السجن .

فى تجربتى الحياتية داخل السجن (عام ١٩٨١) قضيت الليل والنهار أبحث عن الجريمة التى اقترفتها . لم أدخل أى حزب سياسى . لم أقترف خيانة زوجية . لم أحمل سفاحا . لم أسب أحدا .

بعد ثمانين يوما وليلة من البحث داخل الزنزانة أدركت أن جريمتى هى عدم فناء ذاتى فى ذات رئيس الجمهورية .

فى مصر القديمة إبان عصر العبودية كان فرعون مصر يعتبر نفسه الذات الإلهية ، وعلى جميع الذوات الأخرى أن تفنى فيه فناء كاملا .

فناء الذات هو الهدف المقدس والفضيلة الكبرى منذ الفراعنة حتى اليوم .

لكن فناء الذات نقيض الإبداع .

« أن أكتب معناه أن أعبر عن ذاتى ، وأن ذاتى لا تفنى فى الآخر ، وإن كان هو الزوج أو الإله أو رئيس الجمهورية .

الكتابة هى بقاء الذات . هى مقاومة الموت . لولا الكتابة لاندثر فى التاريخ جميع الأنبياء والآلهة والفراعنة .

لولا اكتشاف الطباعة ما عرفنا أحدا من الذين ماتوا . لولا كتاب التوراة أو الإنجيل أو القرآن ما عرفنا موسى أو عيسى أو محمداً .

الكتابة تجعل الميت حيا .

هكذا أصبحت الكتابة فى حياتى الوسيلة الوحيدة للحياة . أحيانا أتساءل كيف يعيش هؤلاء الذين لا يكتبون ؟ كيف يحتملون الحياة بلا كتابة ؟

أمى ماتت واندثرت فى التاريخ . ولدت تسعة من الأبناء والبنات ، أنا واحدة منهن . لم يحمل أحد منا اسمها . وأبى أيضا مات دون أن يكتب شيئا ، إلا اسمه المكتوب مع اسمى فوق كتبى .

ومع انتشار كتبى فى العالم بلغات متعددة أصبح اسم أبى معروفا ، واسم أمى راح فى العدم .

لكنى أحسن حالا من الكاتبة الإنجليزية فرجينيا وولف . ذلك أن « وولف » هو اسم زوجها ، الذى اشتهرت به ، والذى كانت توقع به على كتبها .

على المرأة أن توقع باسمها على أعمالها وليس باسم رجل سواء كان الأب أو الزوج .

وفى حالة الاختيار بين اسم الأب أو اسم الزوج فإنى أختار اسم أبى (فهو اسم ثابت على الأقل) . أما اسم الزوج فهو متغير مع تغير الأحوال ، خاصة فى بلادنا ، حين يشتهى الزوج امرأة أخرى ، فيفتح فمه وينطق الكلمة ثلاث مرات « طالق » ، فتحمل الزوجة حقيبتها وتخرج ، وتعتبر فى نظر القانون والشرع « طالق » .

وأنا أعتبر نفسى محظوظة لأننى لم أحمل فى حياتى اسم أى زوج . ولم أوقع على كتبى إلا باسم أبى ، واسم جدى (والد أبى) « السعداوى » . وهو اسم رجل غريب عنى تماما . لم أره أبدا . مات ، قبل أن أولد ، بالبلهارسيا والفقر والعبودية ، مرض الفلاحين الثلاثى المزمن منذ الفراعنة حتى اليوم .

أحيانا يختصرون اسمى بكلمة واحدة هى اسم جدى « السعداوى » . وهكذا يحفر ذلك الرجل الغريب الميت اسمه فوق جسدى وأغلفة كتبى إلى الأبد .

لا شىء يواسينى سوى أننى بعد الموت ، يوم القيامة ، سأخلع عنى هذا الاسم الغريب وأحمل اسم امى .

عرفت من أبى ذات يوم وأنا تلميذة صغيرة أنهم سوف ينادون الناس يوم القيامة بأسماء أمهاتهم . وسألته عن سبب ذلك ، فقال : لأن الأمومة مؤكدة . وقلت له : يعنى الأبوة غير مؤكدة ؟!

ورأيت « النِنى » داخل عينه يتذبذب فى رعشة خفية . وصمت طويلا . ثم رمق أمى بنظرة تتأرجح بين الشك واليقين .

لم تكن أمى تعرف رجلا آخر غير أبى . هذا أكيد فهى لا تخرج من البيت أو الأصح المطبخ . وبعد ولادة الطفل التاسع حملت للمرة العاشرة ، فأجهضت نفسها .

وفى الحلم وهى نائمة رأت أبى مع امرأة أخرى . تجمد اللبن فى ثديها من شدة الحزن على شكل ورم خبيث . وماتت فى ريعان الشباب . وجدتى (أم أمى) كانت تغنى لنفسها فى الحمام : يامآمنة للرجال يامآمنة للمية فى الغربال . وتضع الماء فى الغربال فإذا به يتسرب حتى آخر قطرة . تمصمص شفتيها فى حسرة . وحين يعود زوجها آخر الليل تشم فى سرواله الداخلى رائحة المرأة الأخرى . وفى الصباح يُلقى عليها خطبة فى حب الوطن .

بعد موت جدتى أصبحت كلما أسمع رجلا يتغنى بحب الوطن أشك فى نواياه . فإذا ما تجاوز حب الوطن إلى حب الفلاحين والعمال تضاعف الشك . فإذا ما تجاوز حب الفلاحين والعمال إلى الإمساك بسبحة أصبح الشك أكيدا .

أصبحت كلما سمعت رجلا يبسمل ويحوقل وفى يده سبحة يلعب الفأر فى صدرى . فإذا ما كان هذا الرجل رئيس الدولة ، فإن الأمر يتجاوز الخاص إلى العام .

أما إذا أصبح هذا الرجل زوجى فإن المصيبة أعظم ، ويكون علىَّ أن أختار بين الكتابة وبين دخول جنة عدن .

فى تجربتى الحياتية كنت دائما أختار الكتابة . لأن جنة عدن كانت تبدو لى بعيدة المنال ، ومزاياها تخص الرجال ، وأولها الحوريات الصغيرات العذراوات البيضاوات يشف بياضهن من تحت الساق . وأنا امرأة سمراء البشرة ، فقدت العذرية ، وبلغت سن اليأس (بلغة النظام) .

والمرأة من نوعى ليس لها فى الجنة إلا زوجها . وهذه كارثة أخرى ، أن يطاردنى زوجى فى الحياة وبعد الموت .

لهذا اخترت الكتابة . لا أعرف لماذا اخترتها . لكنى منذ الطفولة وأنا أدرك على نحو ما أن مصيرى لن يكون كمصير أمى ، أو جدتى أو أية امرأة أخرى .
لا أعرف لماذا ؟

ربما لأننى رأيت أبى شديد الإعجاب بالنبى . وكنت أريد أن أنال إعجاب أبى . وفى الحلم رأيت نفسى نبية . وأبى ينظر إلىَّ بإعجاب شديد . وفى الصباح حكيت الحلم لجدتى فضربت صدرها بيدها ، وسخنت لى صفيحة ماء ، لأغتسل من الذنب ، فالمرأة لا تكون نبية أبدا . هكذا قالت جدتى .

ذلك اليوم أمسكت القلم وكتبت حروفا غاضبة فوق الورق . تصورت فى طفولتى أن أخى يمكن أن يكون نبيا مع أنه يسقط فى امتحانات المدرسة وأنا أنجح كل سنة .

كان الغضب موجها ضد قوة لا أعرفها . قالت جدتى إنها « الرب » ، وإنه هو الذى يفضل أخى علىَّ بالرغم أن أخى يسقط كل عام .

هناك علاقة بين الغضب والإبداع . ولهذا تتربى البنت منذ الطفولة على أن تخفى الغضب . وترسم فوق وجهها ابتسامة الملائكة .

لا توجد علاقة بين الملائكة والإبداع . وإلا فلماذا يقولون شيطان الشعر ، وشيطان الفن ؟!

وبدأت أعلن عن غضبى ضد جميع السلطات من تحت إلى فوق ، بداية بسلطة الأب .

ورأى أبى التكشيرة فوق وجهى بدل الابتسامة فقال : إن التكشيرة فوق جبهة البنت تفقدها الأنوثة .

وكان علىَّ أن أختار بين الأنوثة والكتابة ، فاخترت الكتابة .

وأصبحت أحتضن غضبى فى الليل كالأم تحمل بالطفل السفاح . وقلت لأمى : إذا لم تغضب المرأة من الظلم فهى ليست إنسانة . وقالت أمى : أن تكونى إنسانة أفضل من أن تكونى أنثى . وأمسكت جدتى ذقنها بيدها وقالت : وآدى دقنى إن لقيتى حد يتجوزك ! وقال أبى إن طاعة الأب من طاعة الله .

ومن أجل إرضاء أبى دخلت كلية الطب ، وارتديت المعطف الأبيض كالملائكة ، وعشت السنين مع براز المرضى ورائحة البول ، وتعليمات وزارة الصحة وأوامر المدير العام والوزير .

وما إن مات أبى حتى تحررت من الوعد . وانطلقت فى الحياة بلا رغبة فى إرضاء أحد .

حين يتحرر الإنسان من الرغبة فى إرضاء الآخرين يبدأ الإبداع .

بعد موت أبى اكتشفت أن هناك سلطات أخرى تريد إخضاعى . وقلت لنفسى : سأحكم نفسى بنفسى وأكتب ما يمليه علىَّ عقلى .

فإذا بالعساكر تأتى تدق بابى . تكسر الباب وتسوقنى إلى السجن ، تحت وهم الحفاظ علىَّ فى مكان أمين . مشيت إلى السجن كالسائرة فى الحلم . بمثل ما سرت مع زوجى الثانى تحت وهم الحب والحفاظ على عش الزوجية .

سلطة الدولة وسلطة الزوج تذوبان فى سلسلة واحدة حديدية ، عدوها الأول هو الكتابة ، أو القلم والورقة . ما إن يرى زوجى القلم فى يدى والورقة حتى يصيبه الجنون .

ويأتى السجان كل يوم إلى زنزانتى يفتشها ، يقلبها رأسا على عقب . يخلع بلاط المرحاض . يحفر الأرض والجدار . يصرخ بأعلى صوت : إذا عثرت على ورقة وقلم فهذا أخطر عليك من العثور على طبنجة (يعنى بندقية) .

بعد موت الرئيس انفتح باب السجن وخرجت إلى حياة أشبه بالسجن . انتقل اسمى من القائمة السوداء إلى القائمة الرمادية . لا فرق بين هذى وتلك إلا لون الورق . ورأيت وجوه الناس شاحبة رمادية . ولا أحد يصدق أحدا . وكل واحد يتهم الآخر . وتهبط الاتهامات من فوق إلى تحت ، ومن تحت إلى فوق . من قمة الهرم الأكبر والشرعية الدولية إلى الحكومات المحلية والسلطات الأبوية والتشريعية والتنفيذية والمؤسسات الدينية وأجهزة الثقافة والإعلام والصحافة والمفكرين والكتاب ، والنقاد . وكل شىء يتراجع إلى الوراء ، ويهبط فى مستواه .

حتى رغيف الخبز أصبح صعب المنال مثل العدل . أدركت أن الكتابة هى بديل العدل ، والعدل هو الجمال وهو الحب .

ــ الكتابة محاولة للبحث عن الحب دون جدوى .

ــ الكتابة محاولة لمقاومة الموت دون جدوى .

ـــ الحب والموت كلاهما غائب وزائل .
ـــ لا شىء يبقى إلا الحروف فوق الورق .
ـــ لا شىء يبقى من الآلهة والأنبياء إلا الكتب .

الحياة من حولنا يأس مطلق ، لولا الإبداع الذى يخلق الأمل من العدم ، وفى الظلام الحالك يصنع الإبداع قطرة الضوء .

إنها قطرة الضوء هذى ، وهذا الشعاع الضارب فى كتلة اليأس ، هو الذى يستحق ما نعانيه من أجل الكتابة .

إنه يستحق الثمن الذى ندفعه .

إن ثمن الإبداع فادح ، قد يصل إلى الموت ، أو فقدان الحياة ، فإذا ما كان المبدع امرأة أصبح الثمن مضاعفا أو ثلاثة أضعاف أو أربعة ، حسب الظروف والأحوال .

فى تجربتى الحياتية ، بالإضافة إلى جنة عدن ، فقدت ما كانت تقول عنه جدتى «ضل راجل ولا ضل حيطة» . كنت أفضل دائما ظل «الحيطة» عن ظل رجل يكتئب لإبداعى . وفقدت أيضا سمعتى الخاصة والعامة .

قال الرجال الذين غازلونى فاستعصيت عليهم إننى امرأة بلا أنوثة تكره الرجال . وقال الرجال الذين يعملون لحساب الله والوطن وملوك النفط إننى أعمل لحساب الشيطان وأدعو إلى الإباحية أو الحرية الجنسية . وقال الرجال الذين يحبون الفلاحين والعمال أننى أحب النساء أكثر من الفلاحين والعمال ، وأؤمن بالصراع الجنسى أكثر من الصراع الطبقى ، وبالتالى فأنا حليفة الاستعمار والإمبريالية والصهيونية . وقال الرجال ممن يحبون الوطن لله فى لله ولا يحبون الحديث عن الصراع الطبقى إننى حليفة الشيوعية العالمية لأن كلمة « الطبقة » تتردد أحيانا فى كتاباتى .

وقال زملائى الأطباء الذين يكرهون الحديث فى السياسة ولا يحبون إلا المرضى والمريضات إننى طبيبة فاشلة لأننى لم أحقق الأهداف الخمسة من المهنة (أو خمسة عين : عيادة . عربية . عمارة . عزبة . عروسة ـ أو عريس) .

أما زملائى الأدباء والنقاد من الرجال أو النساء الذين يحبون أضواء الشاشة والصحف والسينما وجوائز الدولة ويعتبرون أن كل شىء مباح للنقد فيما عدا الله ورئيس الدولة ، هؤلاء يقولون إننى أديبة فاشلة لأننى أعيش بعيدا عن الضوء داخل القائمة الرمادية أو السوداء .

ومنذ أكثر من عشرة أعوام (١٩٨٠) شاءت الصدفة المحضة أن يقع أحد كتبى فى يد ناشر فقير ، كان يعيش فى جنوب أفريقيا ، وقد انضم رغم بياض بشرته إلى حركة الأفارقة السود ضد الحكم العنصرى (الأبارتايد) . وحاصروه وكاد يقتل فى جوهانسبرج إلا أنه هرب إلى لندن ، وبدأ هذه الدار الصغيرة للنشر .

كان ذلك هو كتابى الأول الذى تُرجم إلى لغة أجنبية ، والذى به تجاوزت حدود الوطن إلى الآخرين من قراء الإنجليزية ، ومن بعدها إلى لغات أخرى متعددة فى مختلف بلاد العالم .

منذ عام ١٩٨٠ وحتى اليوم (١٩٩٢) تُرجم لى ستة عشر كتابا ما بين الرواية والقصة القصيرة والدراسة العلمية ، وأصبحت كتبى مقروءة فى مختلف اللغات فى أوروبا وأمريكا واستراليا واليابان وآسيا وأفريقيا .

وهكذا أفلتُ من الحصار المحلى .

وفى عام ١٩٨٧ بعد نشر روايتى (سقوط الإمام) بالعربية ، دق جرس التليفون فى بيتى ، وجاءنى صوت مسئول فى وزارة الداخلية يقول : سنضعك تحت الحراسة .

تساءلت بدهشة : حراسة ماذا ؟

قال : حراسة حياتك .

قلت : حياتى ؟!

قال : نعم ، حياتك مهددة .

قلت : مَن يهددها ؟

قال : هذا كل ما عندى من معلومات ، وسوف نرسل إليك الحرس خلال ساعة .

قلت : لا أريد حرسا طالما تخفون عنى المعلومات .

قال : سنرسل الحرس سواء أردت أم لا .

قلت : أتحرسون حياتى ضد إرادتى ؟

قال : نعم ، لأن حياتك ليست ملكك وإنما ملك الدولة .

وجاء الحرس أمام بيتى لمدة عامين ، ثم اختفى ، لا أعرف كيف . وحتى اليوم لا أعرف لماذا جاء ولماذا اختفى . ولكنى عرفت أن حياتى ليست ملكى .

وفى عام ١٩٩٠ جاءنى صحفى ومعه مجلة عربية تصدر فى لندن . منشور بها « قائمة الموتى » (أو الذين لابد أن يموتوا) وقرأت اسمى فى القائمة ضمن عدد من الأدباء والكتاب والشعراء .

وقلت له : من أصدر هذه القائمة ؟!

قال : ملوك النفط .

تلك الليلة وأنا نائمة رأيت فراشة صغيرة تشبه العنكبوت تنجذب نحو ضوء المصباح ، يلسعها اللهب فتبتعد قليلا ثم تقترب وتتخبط فوق الضوء ، تلتصق به ثم تسقط ميتة .

قلت لنفسى وأنا نائمة : ما هذا الارتباط غير العقلانى بين العناكب واللهب ؟!

وفى الصباح فتحت المجلة ، وأدركت الارتباط بين ملوك النفط والشرعية الدولية .

كتبت المجلة تقول : دفع ملوك النفط للأجانب تكاليف حرب الخليج ، وهكذا حدث لأول مرة فى التاريخ أن يدفع العبيد للأسياد ثمن عبوديتهم .

وإذا كان الأمر كذلك ، ألا يصبح الترابط بين الإبداع والموت أكثر عقلانية من الترابط بين العناكب والضوء ؟

وإذا أصبح الإبداع مناوئا لجميع السلطات الهرمية فى الداخل والخارج ، أليس من المنطقى أن يُهدد الإنسان المبدع بالسجن أو القتل ؟ فما بال الإنسانة المبدعة ؟!

منذ نشوء العبودية أو النظام الطبقى الأبوى هناك تناقض عميق بين الإبداع والسلطة .

ولهذا تُفرض القيود على حرية الكتابة أو حرية التعبير . ولكل مبدع أو مبدعة وسائل خاصة لمجاوزة القيود . وتظل الكتابة المباشرة البسيطة الواضحة هى أخطر الكتابات ، لأنها تصل إلى الآلاف أو الملايين البسيطة العاجزة عن فك الرموز والطلاسم الأدبية .

لكن الفكرة الإبداعية هى التى تفرض الأسلوب الذى يحتويها أو يبرزها . وفى بعض أعمالى غلب الأسلوب الرمزى الغارق فى الرموز والإيحاءات على الأسلوب المباشر الذى يفسِّر نفسه بنفسه . وقد أترك بين السطور كلمات غير مكتوبة ، أو مساحات خالية ، أو بعض النقط . وأحيانا أجعل للحرف ذيلا طويلا بلا معنى . وقد أطلق فى نهاية السطر زفيرا عميقا غير مسموع ينتهى بالصمت أو نقطة واحدة . ويصبح على القارىء المبدع أو القارئة المبدعة أن تقرأ الكتاب غير المكتوب داخل الكتاب المكتوب .

وحين تعصف بى الشجاعة بما يشبه الجنون أكتب ما أريد بلا حرص ولا حذر . وهذا بالطبع لا يجرؤ أحد على نشره ، وينطوى داخل دوسيه غلافه أزرق ، كتبت عليه هذه العبارة : « منشورات ما بعد الموت » .

إنها الكتابات التى أنجح فى كتاباتها دون رقيب داخلى ؛ هذا الرقيب الذى يتخفى داخل ملابس عسكرية ، وفى يده صولجان يشبه ذلك الذى يحمله الملوك والرؤساء .

وقد يرتدى فى أحيان أخرى جسد جدى الذى مات قبل أن أولد . وقد يخلع عنه جسده . ويختفى تماما دون أن يترك وراءه سوى عصا رقيقة من الخيزران ، تلك التى كان يمسكها مدرس الدين فى المدرسة الابتدائية .

نعم ، هناك دائما رقيب ، يطل كالعين الإلكترونية ، من الخارج ، أو الداخل . وهناك دائما ثمن لابد من دفعه نظير الإبداع . قد يكون ثمنا كبيرا فادحا يساوى الحياة .

لكنه يظل بالنسبة لى صغيرا ، لأننى أفضل أن أخسر الدنيا وأكسب نفسى . فالإبداع لا يكون بغير هذه النفس .

•



الحرية والإبداع ..
الحرية والديمقراطية

يحيى يخلف

فلسطين

لا أعتقد أن هناك حافزاً للكتابة الإبداعية أكثر من الرغبة فى ممارسة الحرية ، أعلى درجات الحرية . إنها المكافأة المعنوية التى يحصل عليها الكاتب لأنّ الكتابة الإبداعية فى وطننا العربى ليس لها مردود مادى .

وأنا ، بوصفى كاتباً فلسطينياً يناضل من أجل التحرر الوطنى ، لا أجد توازنى النفسى إلاّ فى ممارسة الكتابة التى تتفيأ ظلال فكر مرحلة التحرر الوطنى ، والتى تنطلق من تجربة الناس البسطاء المدافعين عن الوطن ، والمنخرطين فى جهد كفاحى لمواجهة الأعداء من كل لون .

أقول إن قلق الكاتب الفلسطينى يختلف عن قلق الآخرين . وهموم الكاتب الفلسطينى لها وجه آخر غير تلك الهموم المألوفة ، لأنه مقتلع من وطنه إذا كان فى المنفى ، ولأنه يعيش تحت وطأة وقسوة الاحتلال إذا كان مقيماً فى أرض الوطن المحتل . . وهناك فى الأراضى المحتلة تطبق السلطات الإسرائيلية قوانين الطوارىء التى تكبّل المبدع ، وتحدّ من حرية التعبير ، وتصادر كل ما هو إنسانى .

المثقف الفلسطينى فى المنافى والشتات يعانى من هموم ومشاكل شديدة التعقيد ، تعتمد درجة مرارتها على ظروف المعيشة وشروط الإقامة فى هذا القطر أو ذاك ، وتتفاوت ليناً أو شدة حسب الهامش الحياتى المتاح له إذا قدّر له أن يستقر ردحاً من الزمن هنا ، أو ردحاً آخر هناك . وأنا أنتمى إلى جيل من المثقفين الفلسطينيين الذين عاشوا تجربة النفى والغربة والمطاردة والرحيل .

التحقت بصفوف الثورة الفلسطينية فى وقت مبكر ، وبسبب انتمائى إلى هذه التجربة تعرضت لكثير من الظروف الصعبة ، وواجهت حالات حصار ، ومحاولات للتصفية النفسية والجسدية ، مثل أى مواطن من أبناء شعبنا .

أما على صعيد الإبداع الفنى ، فيمكننى القول إن الصعوبات التى واجهتها أو مازلت أواجهها تتمثل فى حالة القلق وعدم الاستقرار التى تواجه كل مناضل فلسطينى . فبعيداً عن أرض الوطن لا طمأنينة ولا استقرار .

إذن ، فالمرء يناضل من أجل أن يكون له وطن ، أن يجد الاستقرار والطمأنينة ، وأن يجد المكان الذى يضع فيه طاولة الكتابة ، وتكون له فيه مكتبة ، ويجد فيه الصحيفة والمطبعة ودار النشر والنقابة .

وعلى سبيل المثال، أذكر أننى تنقلت بين أربعة أقطار عربية خلال خمس سنوات وفى كل بلد كنت لا أكاد أجد الاستقرار النفسى الذى يمكننى من ممارسة أعلى أشكال الحرية . . أعنى الكتابة ، ولم أجد فى الوقت نفسه فرصة القراءة الهادئة والمنتظمة ، وكوّنت فى كل بلد مكتبة ثم رحلت وتركتها ورائى ، وغيّرت لأولادى المدرسة تلو المدرسة ، وأجبروا على الانتقال من منهاج إلى منهاج .

إننى أذكر ذلك مثالاً حيا ، ليعرف القارىء ماذا تعنى المعيشة فى ظروف النفى والغربة .

إذن ، فالكاتب الفلسطينى يناضل نضالاً مركباً . يناضل من أجل حرية الوطن ، ومن أجل حرية التعبير فى وقت واحد .

عرفت أهمية الكتابة ودورها فى الطريق إلى الحرية من خلال الممارسة اليومية ، وأيقنت أن هناك جدوى من الكتابة لكاتب ينتمى إلى حركة تحرر وطنى .

ذكر لنا الكاتب الشهيد غسان كنفانى ، فى الدراسة القيّمة التى كتبها عن الأدب الصهيونى ، ان الصهيونية الثقافية هى التى استولدت الصهيونية السياسية . . وأن للأدب فى إسرائيل وظيفة دعائية ، فالصهيونية الأدبية مثلت إرهاصات التعصّب العرقى الذى رسم ملامح الصهيونية السياسية وحدد خطها وتوجهاتها .

وكان علينا ، نحن الكتاب الفلسطينيين ، أن نتعرف الآخر ، وأن نقرأ أدب عدونا الذى يبرر القتل والاحتلال والتدمير ، لنتمكن من الكتابة بشكل أفضل عن قضيتنا العادلة،لندافع بقوة أكبر عن حقوق شعبنا .

كنت أستغرب دائماً كيف يمكن أن تقف الكلمة إلى جانب قضايا غير عادلة ، ولم أجد النموذج فقط فى الأدب الصهيونى ، فقد وقف بعض الكتاب فى الغرب إلى جانب قضايا غير عادلة ، مثل (شتاينبك) الكاتب الأمريكى الذى أيدّ الحرب القذرة التى كانت تخوضها أمريكا ضد شعب فيتنام ، ومثل (سارتر) الّذى وقف إلى جانب إسرائيل فى عدوان حزيران (يونيو) عام ١٩٦٧ .

بئس هذا الفكر الذى يؤ يد العدوان ويدافع عن قضايا غير عادلة !! لكن ـ على الرغم من ذلك ـ الغالبية العظمى من كتّاب العالم ومثقفيه كتبوا انطلاقاً من مواقعهم التقدمية عن قضايا الحرية ، ووقفوا بقوة إلى جانب كل ما هو عادل وإنسانى .

إن معركة الحرية هى معركة كل كاتب شريف .

* * *

وأنا أتفيأ ظلال فكر مرحلة التحرر الوطني كتبت روايتي (نجران تحت الصفر) التي تنتصر لثورة سبتمبر في اليمن ، وتقف بقوة إلى جانب النضال العادل للقوى التقدمية وهي تصارع بقايا القرون الوسطى الممثلة في قوى الثورة المضادة التابعة للإمام والرجعية .

وقد استغرب بعض النقاد كيف يكتب أديب فلسطيني رواية عن موضوع غير فلسطيني . . لكنني كنت أعتقد أنني لم أبتعد عن فلسطين ، لأن انتصار حركة التحرر في قطر من الأقطار العربية يقرّبني أكثر فأكثر من فلسطين .

ولقد واجهت سخط الأوساط الرجعية بسبب هذه الرواية . .

حاولوا منعها من التوزيع ، ونجحوا في وضع الحواجز أمامها ، لكنها دخلت ، بطريقة أو بأخرى ، إلى كل الأقطار التي منعت دخولها . وعلمت أن القرّاء هناك كانوا يصورونها ، وكان عشرات الأشخاص يقرأون النسخة الواحدة .

تحوّلت الرواية إلى مسلسل إذاعي وإلى عمل مسرحي ، وطاردت رسائل الاحتجاج من قبل نظام معيّن هذا العمل المسرحي عندما عرض في مهرجان دمشق للمسرح . ولحسن الحظ ، فإن رسالة الاحتجاج وصلت إلى المسئولين بعد انتهاء المهرجان .

لم يسبب لي ذلك مضايقة شخصية ولم يسبب لي الإزعاج ، بل ملأني بالفخر والاعتزاز ، وأكد لي أهمية وجدوى الكتابة ، وبيّن لي قوّة الكلمة ، ودور هذه الكلمة وتأثيرها .

وكان هذا هو العمل الوحيد الذي تعرض لمحاولات المنع والحصار ، ولكنه استطاع أن يقف بصلابة وأن يجتاز الحواجز .

حرية التعبير مسؤولية كبيرة ، وممارسة حرية التعبير ينتزعها المبدع انتزاعاً ولا تعطى له هبة .

وأعتقد أن مهمة الكاتب إشاعة الأجواء التي تساعد على تثبيت الديمقراطية والحريات العامة ، والأعمال الشجاعة تستحق أن تعيش طويلاً في أعماقنا وفي وجداننا .

*

لا يمكن فصل النضال التحرري عن النضال من أجل الديمقراطية والحريات العامة .

والانتفاضة هي الدرس البليغ في هذا المجال .

لقد أطلقت الانتفاضة رسالتها وأكدت أن النضال التحرري والنضال من أجل الديمقراطية متلازمان .

والانتفاضة ليست حجراً يلقيه طفل ، وإنما هي نسيج حياتي ، مجموعة من العلاقات الإنسانية ، الاجتماعية ، الثقافية ، الاقتصادية ، التحررية .

وكنت أحلم ، ولا أزال ، بأن أحقق فكرة تأسيس (قرية للمبدعين) في الدولة الفلسطينية القادمة بإذن الله . وتتلخص فكرتي في إقناع القيادة السياسية بتبني فكرة إنشاء قرية يعيش فيها المبدع الفلسطيني أو المبدع العربي الذي وقف إلى جانب القضية الفلسطينية وعبّر عن أهدافها في كتاباته ، ويكون لهذه القرية حصانة

السفارات ، وتصان فيها حرية التعبير ، ويتشكل لها مجلس إدارة يديرها ، ويحق لكل فرد فى أسرة قرية المبدعين أن يأتى ويعيش فيها مؤقتاً أو بشكل دائم لإنجاز أعمال إبداعية فى مجال الأدب والفن ، فتتحول (قرية المبدعين) إلى ظاهرة حضارية إنسانية ترمز إلى حق كل مبدع فى امتلاك حرية التعبير ، والتمتع بحرية الإبداع .

إن الظروف الصعبة التى مررنا بها ، عبر سنوات الغربة والضياع ، تجعلنا نتشبث بالديمقراطية خياراً لنا ، ونعرف أن علينا أن نواصل هذا النضال المركب من أجل التحرر ومن أجل الديمقراطية . علينا أن نستوعب دروس الانتفاضة ، ورسالتها العظيمة .

إن قرية المبدعين يجب أن تكون مفتوحة أيضا أمام كتّاب العالم الذين كتبوا بإخلاص عن فلسطين . . هل ننسى ايثيل مانين صاحبة (الطريق إلى بئر السبع) . . وهل ننسى (جان جينيه) الكاتب الفرنسى التقدمى . . لقد قابلته فى الأردن عندما جاء يزور قواعدنا العسكرية التى كانت تدفع بالدوريات يوميا للاشتباك مع مواقع العدو فى عمق أرضنا المحتلة .

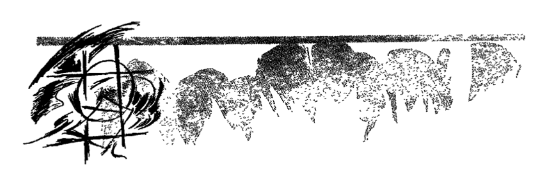
وكان (جان جينيه) أول كاتب صحفى يدخل مخيم صبرا ومخيم شاتيلا بعد المذبحة ، ويسجل شهادته التى كانت بمثابة صرخة هزت الضمير العالمى .

لقد رحلت (ايثيل مانين) ، ورحل (جان جينيه) قبل أن نحقق حلمنا بتأسيس قرية المبدعين ، لكننا سنحتفظ بذكراهما فى أعماقنا وفى ضمائرنا ، ولابد أن نخلد ذكراهما بإقامة تمثال لكل منهما أو إطلاق اسمه على قاعة من القاعات .

هل ذهبنا بعيداً فى الأحلام ؟

إنها أحلام مشروعة على كل حال ، والطريق إلى التحرر والديمقراطية تمر عبر الأحلام الثورية .

●



الحرية الممكنة
الحرية المستحيلة

يوسف القعيد
مصر

. . نشرت روايتى الأولى والثانية ، فى ظل مصر الناصرية . كانت هناك رقابة تملك حق المنع والمنح . ومع هذا ، لابد من الاعتراف أننى لم أشعر بوجود مشكلة ما . على الرغم من أن هذه الرقابة قد تسببت فى بتر جزء من عنوان الرواية الأولى .

لدى أسبابى لهذا . فلدى اعتقاد راسخ أنه لولا هذه الثورة ما تعلمت ، وأنها قامت لإنصافى ورد الحقوق لأهلى من الإقطاع الذى كان يلتهم كل ما فى القرية . ثم إن الحكم كان يطرح من الشعارات ما يجد هوى فى نفسى ، ويعبر عن أحلامى بصورة أو بأخرى .

ورغم أننى لم يكن لى أى وجود فى أى من تنظيماته العلنية أو السرية ولم أقترب من النظام ، إلا أننى اتفقت معه على الاستراتيجية واختلفت فى بعض الجزئيات ، وبالذات مسألة الديمقراطية وغياب الحريات ، والإحساس بالغياب لم يتم إلا بعد ٥ يونيو .

كنت أعزى نفسى فى كثير من الأحيان أن حرية لقمة الخبز ربما سبقت حرية تذكرة الانتخاب . وكنت أحاول إقناع نفسى أن الديمقراطية فى بلد يعانى من الأمية ستكون نوعا من الفوضى ، ولن ينعم بهذه الديمقراطية إن تمت سوى بعض مثقفى العاصمة .

أيضا لابد من الاعتراف أن حكم عبد الناصر ولد عندى حالة من تضخيم دور الفرد فى التاريخ ، وأن هذا الفرد وحده قادر على صناعة كافة المعجزات . وإن كنت أؤكد الآن أن انصرافى إلى العدل الاجتماعى وإعطائه أولوية على الديمقراطية السياسية لم يدفعنى فى أى يوم من الأيام إلى محاولة نفى حرية الآخر الذى يعتقد خطأ

تصورى ، وعنده اجتهاد آخر . فقد كنت ـ وما زلت ـ أعتقد أن هذا الآخر قد يرى الصواب الذى لا يعد حكراً على أحد .

فى زمن السادات بدأ عندى الإحساس بالحرية باعتبارها قيمة مهدرة .

أولا : لأن الكلام كان قد كثر عنها وحولها ، باعتبارها منحة من الحاكم لنا نحن المحكومين ، وليس باعتبارها حقا لابد من الحصول عليه عبر كفاح شاق .

وفى ذلك الوقت كان الغرب مستعداً لأن يرسل له القمح ومعه شرط الديمقراطية على الطريقة الغربيه .

ثانيا : كان السادات يتجه إلى الديمقراطية على طريقة أن الحاكم دائما يجد شرعيته عندما يفعل ما لم يكن يفعله سلفه ، خصوصا عندما يكون هذا السلف زعيما شعبيا .

ثالثا : كان حديث الحاكم عن الحرية يؤكد دائما أن الحرية السائدة هى حرية الفئة السائدة فقط فى أن تفعل ما تشاء وليست حرية المجتمع كله ؛ أى حرية مجموعة مرتبطة بالحاكم والباقى مجرد استكمال ديكورى .

فى مارس ١٩٧٧ تم رفع الرقابة عن الكتب . وبسبب ما جرى فى ١٨ ، ١٩ يناير من ذلك العام ، تعاملت مع القرار باعتباره لا يزيد عن كونه مسكنا لى من أجل الاستهلاك الوقتى فقط . بدليل أن ممدوح سالم الذى أعلن فى مجلس الشعب قراره الذى وصف وقتها ـ كالعادة ـ بأنه قرار تاريخى ، كان ـ ممدوح سالم ـ قد أعد فى الوقت نفسه قرارات ليست للإعلان بفرض بدائل للرقابة أكثر خطورة من الرقابة السابقة .

وفى ظل الرقابة الملغاة كان المؤلف يذهب إليها ومعه النص الذى يريد نشره وهو مجرد مخطوطة ويعرضه على الرقابة ، فإن وافقت كان بها ، وإن رفضت فخارج مصر متسع للجميع . وقد حبانا الله بوضع فريد ، فالذين يقرأون بالعربية أكثر من مائتى مليون نسمة . وبالتالى فإن كان النشر فى مصر ممنوعاً ، فالنشر خارجها ممكن ومتاح .

بعد قرار الحكومة ، أصبح الكل حراً فى أن يطبع ما يشاء . ولكن بعد الطبع يكون من حق جهات كثيرة أن تراجعه . وقد يصل الأمر إلى المصادرة . مما جعل الطبع مغامرة غير محسوبة النتائج . وبشكل استثنائى نشأت مجموعة من الرقابات : رقابة للكتب الصادرة على أرض مصر ، ورقابة للكتب الواردة من الخارج ، ورقابة للكتب المصدرة إلى الخارج . لأن ما قد يسمح بنشره فى الداخل ، ربما يكون تصديره ضاراً تمشيا مع نظرية « سمعة مصر » وحكاية « نشر الغسيل القذر على الآخرين » . بل إن البريد لا يسمح بإرسال كتاب ما لم تكن هناك موافقة على إرساله إلى الخارج . وفى بعض الحالات يطلب البريد موافقة الأزهر إن كان الكتاب دينيا ، ويبحث عن موافقة القوات المسلحة إن اشتم من بين صفحات الكتاب أمرا عسكريا .

الغريب والمثير أن المجتمع كله فى ذلك الوقت ، كان يشهد التحول إلى التعددية السياسية . وكان قد تم فتحه بصورة لم تحدث من قبل أمام كافة البضائع القادمة من الخارج . حركة التاريخ تقول إن من يفتحون أبواب الأوطان للبضائع لابد أن يغلقوها دون الفكر لأن أصحاب البضائع سماسرة بينما الذين يتعاملون مع الفكر صناع ثقافة . والفارق بين الاثنين معروف .

فى تلك الأيام منعت لى رواية . ورفض الناشرون نشر الأخرى ، ومنع لى فيلمان . وما زلت أذكر أن هذا لم يزعجنى لأن المد الشعبى كان مذهلا وعظيما . كان يوفر حالة من الضمير العام وكان يخلق فكرة المجتمع الواقى ، وكان يقدم بديلا نفسيا لموقف السلطة .

كان يكفينى أن يستوقفنى فى ميدان رمسيس أثناء سفرى إلى قريتى شخص لا أعرفه . لكى يقول لى إنه رزق بابنة فسماها « نورسته » على اسم ابنة الدبيش عرايس بطل (يحدث فى مصر الآن) . ويكفى أن تحقيقا صحفيا خرج فى ذلك الوقت من الأرض المحتلة أكد أن سجناء النضال الفلسطينى فى سجون العدو الإسرائيلى يتبادلون الروايتين المصادرتين منسوختين بخط اليد ، كمنشورات سرية ، يتم تداولها فى الزنازين . وقد جرى تحويل إحدى الروايتين إلى عرض مسرحى فى دمشق . كان هناك دفء الآخرين يعوض أى مواقف أخرى .

أصل إلى الوقت الراهن .

ورغم إحساسى أن ثمة عقدا مكتوبا حول قضية الحرية ، هذا العقد يعطى من يكتب حرية أن يكتب ما يشاء مع عدم الاقتراب من دائرة المحرمات [الحكم . الجنس . الدين] ، وأن الحكام أحرار فى أن يفعلوا ما يشاءون أيضا وبالقدر نفسه ، إلا أن الحرية أصبحت مهددة ، ولأول مرة ، من قوى تقف فى الشارع ، وليس من السلطة الحاكمة فقط .

منذ أن وجدت الرقابة ونحن نقول إن الرقابة ما هى إلا تعبير عن السلطة الحاكمة ، إلا فى هذه الايام . لدينا الرقابة الدينية الرسمية الممثلة فى الأزهر الشريف وينفذها مجمع البحوث الإسلامية . والمجمع يتعدى دوره الدينى ، فيقول رأيه أحيانا فى قيمة نص روائى من الناحية الفنية .

هناك رقابة الأمن التى تنبع من مفهوم مطاط عن استقرار المجتمع وتقدمه وازدهاره . والأمن ممكن أن يتحرك من تلقاء نفسه أو بناء على بلاغات الوشاة وما أكثرهم فى أى واقع ثقافى . وهناك رقابة المؤسسة العسكرية على كل ما يتصل بقضايا الدفاع عن الوطن .

أخطر ما فى الأمر نوعان من الرقابة . رقابة التطرف الدينى الذى أفتت بعض قياداته مؤخرا أن الشعر حرام وكتابة القصة نوع من الشرك ، والرقابة التى يقوم بها بعض من يقولون عن أنفسهم بالمثقفين فى عملية خلط أوراق واضحة . ففى معركة فيلمى « ناجى العلى » و « الزواج على الطريقة المصرية » ، استخدمت أمراض الشوفينية المصرية كمبرر من بعض المثقفين الذين طلبوا من الدولة التدخل من خلال الرقابة .

تداخل كل هذه الرقابات والتقاؤها مع الرقيب النائم فى أعماق كل كاتب منا بسبب العهود السابقة كفيل بإخفاق أى مغامرة فنية أو أى محاولة للخروج . وهذا لن يؤدى سوى إلى سيادة الكتابة التقليدية المستقرة التى تولد نتيجة لعملية توازنات ذهبية ، وهى عادة تولد ميتة .

فى الأيام الأخيرة يشغلنى مفهوم الحرية لدى المثقفين . إن هذا المفهوم يتحدد من خلال حرية الآخر نفسها وسلبه إياها . ربما كان السبب فى هذا تضخم الإحساس بالذات ، مع أن العدوان على حريات الآخرين سيصل فى النهاية إلى حرية الإنسان نفسها .

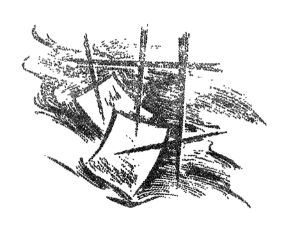
الحرية الحقيقية توفر جو الحوار . وما يجرى الآن فى أوساطنا هو منولوجات . الكل يتكلم منفردا . تراجعت القدرة على الحوار ولم يعد لها وجود . وعندما يحاورك مثقف ما يكون هدفه أن تتخلى عن قناعاتك وتنضم إليه .

وهذه هى النتيجة . إن القدر المتاح من الحرية لا يؤدى إلى معارك ثقافية ناتجة عن احتكاك العقول . ولكن الحاصل بعض الحروب الصغيرة .

تزداد الرقابات فى وقت يتراجع فيه دور المؤسسات . ولا وجود لنقابة تدافع عن الكتاب . وغياب المجتمع الثقافى الواقى ، وموت الضمير الجمعى للمثقفين . لأن الشعار المرفوع : أنا ومن بعدي الطوفان . إن المثقفين المصريين ناجحون بوصفهم أفراداً ولكنهم فشلوا بوصفهم جماعة .

لكنى بعد كل هذا أسأل نفسى : ما قيمة الحرية فى بلد يعانى من الأمية والبطون الخاوية ؟ ! أليست المأساة أننا نتحدث دائما عن حرية المثقف بدلا من حرية المجتمع كله ؟ ! مع أن الحرية كل لا يمكن أن يتجزأ ؟ !

فاتنى أن أحدد مفهوم الحرية . وهو أننى عندما أكتب لا أعبأ بأى شىء ، أى شىء على الإطلاق .




آفاق نقدية

قصيدة السجن

من البيان إلى البلاغ

فريال جبورى غزول

بينى وبين الجدار
أبخرة الزنزانه
وفى فروع النهار
تفاحة عريانه
وفى طريق الفرار
رصاصة أو خيانه

محمد عفيفى مطر

يقدم عباس محمود العقاد فى كتابه (عالم السدود والقيود) قصة حبسه لمدة تسعة أشهر فى سجن مصر العمومى ، وفيه يشير إشارة عابرة إلى الوجوه الثلاثة التى يتخذها الحبس : السجن والمدرسة والمستشفى[1] . وانطلاقاً من هذا يمكن أن تطرح وظيفة العزل باعتبارها عقاباً لمذنب أو تعليماً لجاهل أو علاجاً لمريض . وهذه الصور الثلاث التى يتضمنها الحبس تعكس مواقف إيديولوجية وفلسفية متباينة . وهناك وجه آخر للحبس عانى منه العقاد وهو حيز عزل واستبعاد للرأى المخالف ، لهؤلاء «الواقفين فى طريق ذوى السلطان» كما يقول العقاد :

الحق أن فكرة «السجن» عتيقة جداً ظهرت فى تاريخ الإنسان قبل أن تظهر فكرة العقاب للإصلاح والوقاية الاجتماعية بآلاف السنين . فقد كان السجن فى بداية الأمر مكاناً لاعتقال الأسرى أو المحكوم عليهم بالموت ، ثم أصبح مكاناً للتخلص من بعض المغضوب عليهم أو الواقفين فى طريق ذوى السلطان[2] .

هنا يصبح للحبس وجه رابع ووظيفة أخرى : الإزاحة/الحذف/القمع/وفى هذا المعتقل نجد سجناء الرأى والضمير . وقد عانى أصحاب الأقلام والمفكرون من هذه السجون لأنهم عبّروا عن مواقفهم المخالفة للسلطة ومارسوا حرية القول والتعبير على مسار التاريخ الإنسانى ، وكان للشعراء والمبدعين بصوتهم المميز النصيب الأكبر من القمع السلطوى والنفى الإجبارى والسجن الترهيبى .

وقد قام الفيلسوف ميشيل فوكو بدراسة بعنوان : (التأديب والعقاب : نشوء السجن[3]) حلل فيها أنواع العقاب ومفهوم السجن ووظيفة الاعتقال فى فرنسا فى القرنين الثامن عشر ، والتاسع عشر متوصلاً إلى أن تاريخ «التأديب» مرتبط ارتباطاً

وفى النقد العربى التراثى تأخذ الصورة الشعرية دلالة شكل المعنى أو هيئته ونادراً ما تأخذ دلالة اللوحة[٧] . ومنعاً للالتباس ولتعدد معانى كلمة الصورة واستخداماتها فى النقد ، أود أن أوضح استعمالى لها فى هذا البحث . هناك ثلاثة مستويات للصورة فى الشعر ، أولها هى الصورة البلاغية أو المجازية التى تتشكل من استخدام مجازى للفظة ما تخلق عند المتلقى صورة معنى ما ، كأن نقول : السلطة وحش . فهنا «وحش» توصل معنى الخطر الذى يهدد الإنسان ، وهذا الخطر يتخذ صورة الحيوان مجازاً . وهذه الاستخدامات البلاغية لخلق صور مجازية تعتمد على المشابهة والمطابقة الجزئية والكناية وغير ذلك مما هو معروف من كتب البلاغة . وقد يستمر النص الأدبى بدون تسمية الوحش ليصف هيئته أو أطرافه أو مأواه . ومجموع هذه الصفات والصور التفصيلية أو المجهرية لهذا الحيوان المجازى قد تجعل القارىء يتوصل إلى أنه غول أو تنين أو ذئب ، وذلك من خلال أوصاف وإحالات تخصص هذا الوحش ، فندرك مثلاً أنه غول لأن النص يحدد أو يشير إلى اتخاذه هيئات مختلفة ؛ أو أنه تنين لأنه يزحف على الأرض ، أو أنه ذئب لأنه يعيش فى الفلاة . ومجموعة الصور البلاغية المجهرية أو الجزئية تشكل لوحة ذهنية يمكن أن نطلق عليها اللوحة البلاغية تمييزاً لها عن الصورة الجزئية . وهذه اللوحة البلاغية بدورها تطلق مشاعر وتثير تداعيات موجهة فى سياق الثقافة والمرحلة التاريخية . ويمكن أن نطلق على هذه الصورة المشحونة الرؤية الرمزية . فالغول مثلاً سيستدعى بالضرورة التراث الشفوى والفولكلورى ، والتنين سيفجر صراع الخير والشر أو الله والشيطان ، والذئب سيستحضر أهوال الصحراء والوجود كما صورتها لنا القصائد الجاهلية . وتمييزاً لهذا المستوى الثالث عن الصورة البلاغية (المستوى الأول) واللوحة البلاغية (المستوى الثانى) ، يمكننا أن نطلق عليه الرؤية البلاغية . وترتبط الدلالات الرمزية للرؤية البلاغية بالتناص الأدبى أى بتحريك الصورة الذهنية أو اللوحة البلاغية للمخزون الأدبى والأسطورى فى الثقافة ، كما أنها تكتسب شيئاً من معناها من خلال تميزها أو تقاطعها مع الخطاب المعاصر السائد[٨] . فمثلاً صورة عاصفة فى الصحراء فى قصيدة جاهلية أمرٌ ، وهى أمرٌ آخر فى قصيدة معاصرة لما فى «عاصفة الصحراء» فى الخطاب الإعلامى الراهن من دلالة محددة . ويمكن القول ، من باب التشبيه ، أن الصور البلاغية تمثل اللقطات ، واللوحة البلاغية تمثل تشابك هذه اللقطات فى جدارية ، وأما الرؤية البلاغية فهى أثر هذه الجدارية على المتلقى وقدرتها على تحريك وجدانه[٩] .

(١) السجن قفصاً

يطالعنا موتيف السجن فى قصائد مطر المكتوبة فى أواخر الخمسينيات ، حيث يقول ويكرر :

وعشت بقربى خمسا وعشرينا
أسامر كوكبا فى الغيم مسجونا[١٠] .

هنا السجن صورة بلاغية . فالكوكب محاط بالغيم وفى وحدته وعزلته يشبه السجين . وفى هذا إسقاط ما فى الأرض على السماء وما فى الثقافة على الطبيعة ، وأنسنة الجماد الذى أصبح سجيناً بالسحاب الذى يحوطه . وتبدو الاستعارة لأول وهلة توشية بديعية تقوم بوظيفة تطريز النص . ولكن عند استبطانها نجد أنها تعكس حالة الشاعر فى القصيدة . وقد لعب شكسبير على هلامية الغيمة فى مسرحية (هاملت) وكيف يمكن إسقاط ما نشاء عليها ، فيقول هاملت فى المشهد الثانى من الفصل الثالث مخاطباً الحاجب ، إن الغيمة تأخذ شكل الجمل ، ثم يراجع نفسه فيقول بل شكل ابن عرس ، لا بل شكل الحوت ؛ ويوافقه الحاجب فى كل مرة ، فما يُرى فى الغيمة يتوقف على زاوية النظر أو ـ إن صح التعبير ـ على حالة الناظر . وبناء على هذا نجد أن الغيمة التى تبدو سجناً تعكس ضيقاً عند الشاعر الشاب الذى يقترن فى السياق بالكوكب السجين ، فهو يسعى إلى أن يكون له ضياؤه :

أنا استرحته خمسا وعشرينا
ليلمس قلبى العارى بخيط ضياء[١١]

وفى مقطع آخر من قصيدة بعنوان «من أغانى الحواكير» يقول مطر مخاطباً الذات فى قناع أيوب :

لم تزل تحمل فى قلبك صوفية أطفال صغار
لم تزل تحمل خصب الأرض ، حلم الاخضرار
وصفاء الروح والحب وأشواق العصافير السجينة[١٢]

وكما أن القلب العارى الملتمس للضياء يتراسل مع الكوكب السجين ، فهو يتوازى ويكاد يتطابق مع القلب الذى يحمل «أشواق العصافير السجينة» كما ترد فى المقطع المستشهد به . ويمكن ترجمة الصورة إلى أشواق التحليق ، أو الرغبة غير المتحققة فى الطيران . وكما أن الغيم يحجب ضياء الكوكب فكذلك السجن يمنع العصافير من ممارسة حقها فى الطيران . والعصفور السجين يستدعى القفص ، سواء فى هذا المقطع أو فى قصيدة أخرى فى هذا الديوان تحمل عنوان «رسالة إلى شاعر سجين» مهداة إلى الشاعر العراقى بدر شاكر السياب ومؤرخة فى عام ١٩٥٩ ؛ وكان السياب سجيناً ـ حقيقة لا مجازاً ـ حينذاك . ومطلع القصيدة :

ماذا يقول بلبل حزين
ماذا يغنى فى ضمير الليل شاعر سجين
زواره : حكاية الدموع حين طهرت ملامح السنين
وصوت نخلة بشاطىء الفرات تشرب الضياء والمطر .
وصورة الكروم وهى تحمل الثمر
وصورة المساء وهو يحمل الظلال والقمر
وصورة النساء حينما يرقدن رقدة المخاض
ماذا يقول حينما يرى على الجدار قصة البشر ؟[١٣]

فالقافية والصورة تطابق بين البلبل الحزين والشاعر السجين ، ووصف الشاعر بالبلبل يتآزر مع «العصافير السجينة» فى المقطع السابق ، كما أنه يستخدم استعارة تقليدية للشاعر باعتباره مغنياً كالبلبل ومحلقاً بخياله كالعصفور ، ولكن الرهافة فى المقطع تأتى من الإشارة المرافقة إلى أن الشاعر سجين رأى وضمير والمتضمنة فى «ماذا يغنى فى ضمير الليل شاعر سجين» . وهنا يتواصل مطر مع نسقه التصويرى فى «الكوكب المسجون» وشفرة (الضياء/الضمير) ضد (الليل/الغيم) ، ليصبح الشعر والشاعر متحدين مع الضياء والضمير وفى المقابل الليل والغيم والقيد والسجن .

وكما يسامر الشاعر فى القصيدة الكوكب المسجون ، فهو يحاور الشاعر السجين ، منشئاً تراسلاً وتواصلاً بين الشاعر والكوكب والعصافير والبلبل ـ الشاعر . ويربط مطر السياب فى هذه القصيدة بوطنه العراق من خلال التوثيق الكنائى ، فالنخلة وشاطىء الفرات مؤشران عراقيان بالإضافة إلى أن وجه بدر «بلون التمر»[١٤] أما وجه الشاعر الذى يحاور السياب فينضح مصرية :

أنا هنا . . وجهى بلون الطمى والغلال
. . . .
والنيل صب فى دمى تمرد الخيال[١٥]

ونسمع فى القصيدة صوت طيف السياب قائلاً :

أنا هنا . . يشدنى إلى الجدار حارس ضرير
فلا أرى الشمس ولا أرى النخيل وهى
تسكب الظلال فى مسارب الأصيل
ولا أرى الحبالى فى مفارق الطرق
ولا أرى طيش الطيور فى الأفق[١٦]

وهنا يقول الشاعر على لسان السياب إن سجانه يشده إلى الحائط أى يمنعه من الانطلاق ، وما يفتقده هو الضوء والشجر والحبالى الواعدات وحرية الطيور . والسياب ـ عند تصويره بلبلاً سجيناً محروماً من رؤية «طيش الطيور فى الأفق» ـ يستدعى ضمنياً صورة القفص الذى يحجز حرية الطائر ويمنعه من التحليق . والتحليق فى الشعر كثيراً ما يرتبط بالخيال كما عند أحمد شوقى وحافظ إبراهيم[١٧] ، ولكن فى هذا السياق يأخذ التحليق دلالة التحرر من القيود وبالتالى من العجز ليحقق «حلم الاخضرار» فى «مواعيد الثمر» . فهذه الصياغات مجموعة تشكل هماً جماعياً ، فالتطلع هنا إلى حياة أفضل وأكرم للشعب الذى يغنى الشاعر آلامه وأحلامه المحاصرة والمؤجلة . هنا تبدو السجون وكأنها أقفاص عائقة عن الحركة ، عن التحليق ، عن التحقق ، وفيها نجد العصافير والبلابل والنجوم ؛ وهى كلها فى سياق الديوان معادلات للشاعر . والقفص هنا يحكم قبضته على الحالمين ، المبدعين ، الشعراء ويشكل عائقاً خارجياً يقمع خيالهم ويكبح فعاليتهم .

ويراود موتيف السجن مطر فى القصائد التى كتبها فى مطلع الستينيات ، فنجده فى قصيدة بعنوان «شظايا» كتبت فى عامى ١٩٦٢ ـ ١٩٦٣ فى ديوان (الجوع والقمر) ، يشير إلى سجن لا مرئى ، ذلك السجن الذى وصفه أدونيس (فيما بعد) بالقسوة قائلاً :

كنتَ ـ ما بينى وبين العالم الرحب ـ جسوراً وقناطر
ورغيفاً يجمع الأرض على ليلة حب وتخاصر

. . . .

لكنك لم تنطق وأبقيت دمى فى ظلمة السجن رهينة
أيها النهر الختون
أنا بين الرمح والحائط منصوب مقيد
جائع منك إلى كسرة طمى وأمومة
ظامىء منك إلى وجهك إذْ يَنْشَعُ فى قلبى جسارة
ربما أقوى على الحلم الرهيب المتجدد
بانفتاح اليأس والأرض القديمة
أو فرارى فى ظلام السجن مستوراً على
وجهى قناع من جنون[٢٨]

ونجد فى هذه القصيدة،عوضاً عن المجاز،التجويز العقلى الذى يرد فى عبارة «كنت أناديك إذا كنت سجيناً» ؛ فالسجن هنا افتراض مبنى على إمكانية الحالة ؛ لا وجودها ، ويكون الغرض على نوعين : أحدهما انتزاعى وهو إخراج ما هو موجود فى الشيء بالقوة إلى الفعل ، ولا يكون الواقع مخالفاً للمفروض . وثانيهما اختراعى ، وهو اختراع ما ليس بموجود فى الشيء أصلاً[٢٩] ، وهنا يمكننا أن نقول إن الفرض انتزاعى أو استباقى . وهو فى ذاته يشير إلى ذهنية تهتم بالتركيب العقلى ولغة المنطق . وفى القصيدة المستشهد بها مقطع محتشد بالمصطلح الفلسفى ومتضمن لمبدأ نقيض الدعوى الكامن فى الدعوى ، أو كما يعبر عنه الشاعر فى تجانس لفظى مدهش : «الأيس مدفون بقلب الليس» .

بعد ما أدركنى وجه الوجود المتحول
قلت إن الميت البارد يأتى فى وقود الصاعقة
قلت إن الأخرس الصامت يأتى فى الرياح الزاعقة
قلت إن الحق واحد
وجهه يلمع فى الخُلْفِ ويأتى فى التقابل
قلت إن الأيس مدفون بقلب الليس ،
والنهر سيأتى فى الظما[٣٠]

ويستحضر مطر فى هذه المرحلة شخصيات تراثية عانت من سجن السلطة وبطش الحكام وتضييق الحصار عليها من أمثال النبى يوسف فى قصيدة «حلم فى زنزانة العزيز» المتضمنة فى مجموعة بعنوان (كتاب السجن والمواريث)[٣١] وكل من يوسف بن يعقوب والحسن بن الهيثم سجين رأى وضمير ، خرج سالماً من محنته ، واستطاع بحكمته التغلب على السلطة الغاشمة . وبينما انتظر أيوب صابراً نعمة ربه ، كانت فطنة الحسن بن الهيثم فى ارتدائه قناع الجنون وبراعة يوسف بن يعقوب فى تأويل الأحلام من أسباب الخلاص . ففى هذه المرحلة نجد العقل ـ لا بمعنى العقلانية ، بل بمعنى التفسير المتعقل الذى يلتمس حلاً ، ومخرجاً - يلعب دوره المهم فى الرؤ ية البلاغية التى يقدمها مطر . واتحاد الأضداد فى شعره فى هذه المرحلة لا يدل على العبث ، بل بالعكس على محاولة عقلنة ، فالطريق المظلم المسدود الذى وجد المبدع نفسه وشعبه فيه ، أصبح فى خياله المتفائل ـ على الرغم من الفجيعة ـ والمتطلع أبداً لمستقبل جميل ، نفقاً وطقس عبور إلى الضياء . وإذا كان «الفرج» مفتاح المرحلة الأولى ، ففى هذه المرحلة نجد «العقل» مفتاحاً . وهنا مركز الرؤ ية الرمزية ليس نقلاً بسيطاً من «انفرج» الكامنة فى الذهن إلى «أفرج» الكامنة فى الصورة . النقلة هنا أكثر تعقيداً ، بل هى قفزة من «اعتقل» إلى «تعقّل» . فمع أن الفعلين مشتقان من جذر واحد «عقل» ، فهو أصل يجمع الأضداد ويمكن أن يؤدى إلى المعتقل أو إلى العقل ، لأن «عقل» تعنى «قيد» وشتان ما بين قيود السجن وقيود العقل . فالأولى تحجب الحرية الإبداعية والثانية تمنع الخلط والفوضى . ويتضح من هذا التحليل أن المبدع يبتكر الصور واللوحات والرؤ ى التى تمنح الناس أيقوناً يعتصمون به من اليأس والخبال فى عالم لا إنسانى .

(٣) السجن مشهداً

كتب محمد عفيفى مطر عن اعتقاله فى ١٩٩١ أربع قصائد فى السجن قدّم فيها مشاهد من تجربته الحية ومن تجارب الغير، ومنهم من شاركوه السجن فى معتقل طرة وآخرون من التراث العربى والإنسانى استحضرهم الشاعر رفقة وسنداً ــ فيهم من كابدوا السجن كسقراط ، وفيهم من فضح محاكم التفتيش مثل جويا ، وفيهم من كابد من أجل قضية ومبدأ مثل ابن رشد وابن خلدون .

وتتميز هذه المرحلة بأنها حصيلة تجربة معاشة ، فالسجن هنا لا يستمد صورته من جموح خيال أو تأمل فلسفى بل من واقع

ملموس وقمع محسوس . وقد كتب مطر تقريراً بعنوان « بلاغ إلى الرأى العام » وصف فيه أشكال التعذيب التى تعرض لها ؛ ونجد فى قصائده كثيراً من التفاصيل التى ذكرها فى « البلاغ » ولكن مصاغة شعرياً . ويلخص فى بلاغه وقائع توقيفه وتعذيبه ذاكراً منها :

ربط العينين والأذنين برباط ضاغط كثيف لا يرفع أبداً ولا يعدل وضعه مما ينتج عنه تجمع الصديد وتحجره تحت الجفنين حتى يمتلئا بما يشبه أسنان الزجاج المهشم ، فتكون الحركة التلقائية للعينين والجفون المطبقة حركة شديدة الإيلام ، ويتورم لحم الأذنين ويلتصق بالرأس التصاقاً قاسياً ، وتضغط عقدة الرباط على الجمجمة من الخلف ضغطاً يميت الإحساس بجلد الرأس(٣٢)

وفى قصيدة بعنوان « هذا الليل يبدأ » يقول مطر فى مطلعها :

دهر من الظلمات أم هى ليلة جمعت سواد
الكحل والقطران من رهج الفواجع فى الدهور !
عيناك تحت عصابة عقدت وساخت فى
عظام الرأس عقدتها وأنت مجندل
ـ يا آخر الأسرى . . ولست بمفتدىً . . فبلادك
انعصفت وسيق هواؤها وترابها سبياً ـ
وهذا الليل يبدأ .
تحت جفنيك البلاد تكومت كرتين من ملح الصديد ،
الليل يبدأ(٣٣)

ولا نجد فى هذه القصيدة ذكراً للسجن . ولكننا نجد فيها تفاصيل السجن وعذابه . والقصيدة تصور السجن باعتباره أسراً وسبياً ، لا حبساً وتوقيفاً ، مما يوحى بمعركة مع غازٍ أجنبى ، بالإضافة إلى أن كلمة « انعصفت » تحيل إلى « عاصفة » ، وفى سياق حرب الخليج وموقف مطر المعترض عليها ، لابد أن تحيل بدورها إلى « عاصفة الصحراء »(٣٤) . وعبارة « فبلادك انعصفت » تشير إلى أن الكارثة حلّت بالوطن كله ؛ ويوازيها فى قصيدة أخرى له كتبها فى السجن عبارة « الأرض تحت جيوش الروم تنجرف » ، مما يعزز كون صور السجن بكل تفاصيلها توجه الإدانة إلى الجيوش الغازية القادمة من الغرب . وهو بهذا يربط السجن بنموذجه البدائى الذى ذكره العقاد عندما قال إن فكرة السجن ترجع إلى حجز أسرى الحرب ، كما استشهدنا به فى مطلع البحث . وفى هذا السياق تصبح استغاثات السجين الموجهة إلى « فجر ضائع » ، مستدعية ليلاً طويلاً قد لا ينتهى ، فهو كالدهر . فبعد أن قدم لنا الشاعر فى المرحلة الثانية من خلال صور مجازية عديدة لوحة تكشف عن نفق يؤدى إلى الانطلاق ، نجده فى هذه المرحلة يقدم ليلاً لا آخر له ؛ ليس مظلماً فحسب بل إنه جمع سواد النكبات كلها عبر الدهور . وفى هذا المشهد القاتم يترك الشاعر شعاعاً نتمسك به ، فالاستغاثات تتواصل مع دمع الله . وتنتهى القصيدة بمخاطبة الذات ومطالبتها بابتداع الحلم بعد موته ، والكشف عن طبيعة الإرهاب والخلق من الرميم :

فابتدىء موتاً لحلمك وابتدع حلماً لموتك
أيها الجسد الصبور
« الخوف أقسى ما تخاف » . . ألم تقل ؟ !
فابدأ مقام الكشف للرهبوت
وانخل من رمادك ، وانكشف عنك ،
اصطف الآفاق مما يبدع الرخ الجسور(٣٥)

وفى « الرخ الجسور » أو العنقاء المتجددة نجد طائراً خرافياً ورمزياً ينطلق فى لوحة تختلف جذرياً عن البلبل السجين . وتتكرر فى هذه القصيدة أربع مرات عبارة « الليل يبدأ » (بالإضافة إلى تواجدها فى العنوان) ، فى نبرة منذرة بالليل ومحذرة منه ، وفى الوقت نفسه مستعدة ومهيأة له . من هذه الزاوية تستدعى اللوحة البلاغية رؤية ترتبط بالشهادة فى دلالتيها : الجهربالحق ، والموت فداءً .

وفى قصيدة « الأخوة الخمسة » يقدم مطر ثلاثة مشاهد متعاقبة تمسرح بشكل ميلودرامى محنة الإخوة المساجين . ففى المشهد الأول نتعرف المكان : بنى سويف ، والزمان : المغرب . ويصور الشاعر سكينة هذا الإطار ويشحن القصيدة بجو إسلامى ، يبدأ تحديداً بالزمان الذى لا يوصف بالغروب بل بـ « أذان الغروب » مثيراً فى المتلقى صورة المؤذن ونداءه :

تهب شمالية من أصيل الصبا ،
والسهوب امتداد لمروحة العشب ،

المقام الأول ، وليس قبلياً ، وإن كان تطرقه إلى دور « الترف المأبون » يضفى بعداً طبقياً على الصراع . ونحس بالاختلاف بين الرؤية الرمزية فى موتيف السجن هنا وبينه فى المرحلة الثانية حيث بدا حينذاك وكأنه منبثق من السلطة الحاكمة ، لا من القوة الغازية . وأما فى المرحلة الأولى ، فالسجن ليس أكثر من صورة تقدم إحباطاً لحلم التحقق ، ولهذا تتخذ سمة التعويق عن الغناء والإضاءة والتحليق .

وفى قصيدة « طقوس متقابلة » يقدم مطر لوحة لمشهد السجن وأهواله ، حيث تتجاور مراسيم التعذيب مع رسوم ذاكرة المعذب : فبعض ذكرياته يرتبط بأهله وبعضها صور يستحضرها تيمناً وسنداً . وفيها صور الفنان بروجل الذى رسم مشاهد من حياة الفلاحين والقرى ، وهو بهذا يتقاطع مع مطر الريفى الذى مارس الفلاحة بجانب تدريس الفلسفة وكتابة الشعر ، وفيها أيضاً رسوم جويا الذى صور شهداء محاكم التفتيش وكتائب الغزاة . وباستحضار الشاعر لعالم الفن التشكيلى بتفاصيله يعوض عن عصب عينيه وعدم تمكنه من الرؤية . كما أن تعليقه وضربه يتحد مع إعدام الثوار فى لوحات جويا :

كان جلاد بكعب حذائه يهوى علىّ
لطقطقت ضلع
ولعلعت الرصاصة فارتمى جويا ،
ارتميت وليس من وطن سوى هذا الرماد[٥١]

هنا تتداخل فى الصورة تجربة الشاعر بلوحة الرسام ، كما تختلط صورة الرجل المحكوم عليه بالإعدام بالفنان ، وكأن الذى يرتمى أرضاً هو جويا المدافع عن حقوق الإنسان والمصور لهدر كرامة البشر ، فى اللحظة التى يرتمى فيها الشاعر تحت حذاء السجان . ومن الجميل فى هذه الصورة تقاطع البصرى مع السمعى ، فطقطقة الضلع تنم عن صوت انكسار العظم كما تنم لعلعة الرصاص عن صوت انطلاقه . وتوازى « طقطقت ضلع » و« لعلعت الرصاصة » يمهد لاتحاد الشاعر مع الرسام .

وعنوان القصيدة « طقوس متقابلة » يصور تجربة التعذيب وكأنها طقوس فى مسرح درامى تقابلها طقوس أخرى تصارعها ، وهذه الطقوس المقابلة تنطوى على الاستحضار والاستدعاء ، والذاكرة هنا تعتمد على الكناية المقابلة والمجاز المرسل . فالشاعر وهو فى الخمسينيات من عمره يُعرض للبرد الذى يذكر زمهريره فى « البلاغ » كالتالى :

. . خلع ملابسى والوقوف عارياً أمام تيارات هواء باردة قارصة الوخز لفترة طويلة لم ينقذنى منها إلا بداية الدخول فى حالة الإغماء[٥٢]

ويوازى هذا الطقس من القصيدة مقطع يصف الوضع ثم يستحضر بالمقابل النار :

ست وخمسون ارتمت عنها مهلهلة الثياب وصرصرٌ
هبت فخشخشت الضلوع ،
وهب موق الإخوة الصبيان بين
أبى وأمى يضرمون النار فى
خشب المواقد والكوانين القديمة واصطليت
كما اصطلى صوت المؤذن فى جليد الفجر
وامتد الحرام الصوف[٥٣]

وهكذا نرى كيف أن برد السجن يولِّد فى الذاكرة الشعرية دفء البيت ويسترجع الإخوة الذين ماتوا صبياناً ، وكأن الخيال هنا يلعب دور الاستبدال . فكلما قرص البرد السجين اتسع حرام الصوف فى خياله وكلما عزل ازدادت صحبة الآخرين ، من أقارب الدم وأقارب الفن .

وبروجل فنان من عصر النهضة الأوروبية ، كان مطر قد كتب عنه فى مجلة « سنابل » مقالة تعبر عن إعجابه بحب الحياة المتمثل فى رسومه[٥٤] كما أنه قام بترجمة (غير منشورة) لديوان شاعر أمريكى هو وليم كارلوس وليمز يحمل عنوان « صور من بروجل » (وهو عمل حاز الشاعر الأمريكى به على جائزة بوليتزر عام ١٩٦٣) . وتتميز لوحات بروجل بالحركة ، حركة الناس وهم يعملون ويلعبون ويأكلون ؛ ويستحضر الشاعر هذه الحركة الحرّة وهو مقيد :

ألقى إلىّ « بروجل » القروى منجله ومذراة الحصاد
فركضت من قش إلى قش ،
وكان بروجل الأعمى يقود جماعة العميان

فى نوعٍ من العصف الملبد والوحول
لوحت من هلع الذهول
وصرخت . . فابتدرت يد الجلاد ناحيتى وشد وثاق
عينىّ المشاكستين بالرؤيا ومكنون التذكر والعناد(**) .

وأما جويا (١٧٤٦ ــ ١٨٢٨) فهو الفنان الإسبانى المعروف الذى أبرز فى تصويره الساخر والناقد والمهول عيوب المجتمع وإرهاب السلطة وفظائع الحروب . وله مجموعة من الرسوم يشير إليها مطر بعنوان « النزوات والأمثال » ، وهى عبارة عن صور أمثولية ذات طابع أليجورى ، وأما النزوات caprichos فتتسم بالغرائبية والشطح الخيالى(٥٦) . وله لوحة مشهورة فى متحف البرادو El Prado بعنوان « الثالث من مايو » El tres de Mayo اليوم الذى تم فيه إعدام مواطنين من مدريد على يد فرقة فرنسية غازية ؛ وفى اللوحة نرى ملامح القهر والألم على وجوه المحكوم عليهم بالموت . ويحيل مطر تحديداً إلى هذه اللوحة ، وإلى لوحتين شهيرتين صور فيهما جويا ماريا تريزا دوقة ألبا ، مرة عارية ومرة مرتدية ثوباً ، فى وضع واحد : وهى مستلقية على السرير . وهذا الاستدعاء يرتبط بطقوس التعرية والتعريض للبرد فى السجن .

وكما أن بروجل يمثل فى صورة حب الحياة والانطلاق ، يصور جويا بشاعة القتل والحبس ، فكلاهما متمم للآخر ويدعو إلى ضمان حرية الإنسان وحقوقه وكرامته ؛ واستحضار أعمالهما الفنية فى القصيدة يضيف إلى مشاهد قهر وتعذيب الشاعر لقطات معززة لرسالة القصيدة . فالرؤية الرمزية فى هذه القصيدة تشير إلى أن الحقوق المهضومة وهدر الآدمية قضية تتجاوز المحلية لتأخذ بعداً عالمياً . وكما أن « جيوش الروم » مجاز للغرب الغازى ، فبروجل وجويا مجاز للجانب الإنسانى فى حضارة الغرب .

واستراتيجية مطر فى هذه القصيدة تنطوى على تقديم المشاهد وترك الإدانة للمتلقى . فنبرتها ليست خطابية أو تعليمية وإنما مبنية على أساس عرض المسكوت عنه والكشف عن المغيّب . ويقوم الشاعر هنا بدور رفع الستار وعرض اللوحات . ومفتاح هذه المرحلة هو فعل « شهد » ، فالشاعر يشهدنا مسرح عمليات الاستشهاد ؛ فهو شاهد وشهيد .

واختلاف المفاتيح من « فرج » و« عقل » و« شهد » فى هذه المراحل الثلاث له دلالته . فالشاعر عندما يترجم الرغبة فى الانفراج إلى صورة انتظار الإفراج ، أو عندما يقلب ممارسة الاعتقال إلى تعقل جدلى ، أو عندما يجمع بين الإشهاد والاستشهاد ، إنما يقدم لنا هواجس متباينة . ففى المرحلة الأولى نحس أن السجن قفص يحبس فئة فى المجتمع (الطليعة) ، وفى المرحلة الثانية يصبح السجن نفقاً يحتوى المجتمع بأكمله (الشعب) ، وفى المرحلة الثالثة يصير مشهداً فى مسلسل تاريخى يستهدف الإنسانية (الحضارة) . ونجد النبرة فى المرحلة الأولى حزينة ورومانسية ، وفى المرحلة الثانية غاضبة وفلسفية ، وفى المرحلة الثالثة مكابرة ومقارنة .

ونلمس أيضاً نقلة فى تصوير محمد عفيفى مطر للسجن من رسمه لموتيف السجن بفرشاة عريضة إلى استخدامه لفرشاة رفيعة حيث يعكف على التفاصيل الدقيقة . وهذا يتطابق مع غياب تجربة السجن الشخصية من المرحلتين الأوليين ، وحضورها فى المرحلة الثالثة . فكتابات مطر عن السجن قبل تجربته تميزت بطابع بيانى : توظف صورة لتشير فكرة ؛ أما قصائده المكتوبة فى ظل القضبان فتقدم نسيجاً من تجربة لتشهد وتبلّغ . والنقلة من البيان إلى البلاغ تتضح وتتبلور فى مقالين كتبهما مطر ، أولهما تقديم لديوان صديقه الشاعر الشاب على يوسف قنديل (١٩٥٠ ــ ١٩٧٥) ، والمكتوب فى منتصف السبعينيات بعنوان (شرارة خاطفة على قوس الحياة والموت) ؛ والمقال الثانى كتبه الشاعر فى مطلع التسعينيات عن تجربة سجنه بعنوان « بلاغ إلى الرأى العام » ففى « المقدمة » نجد كل سمات « البيان » Manifesto الذى يعرض قضية معينة بحماسة وغنائية ، ففيه تحليل للحساسية الجديدة فى الشعر وفيه إدانة للشللية فى الحياة الثقافية المصرية التى تحجب المواهب الشابة . وأكتفى فى هذا السياق بالاستشهاد بالفقرة الاستهلالية من « المقدمة » ومن « البلاغ » للاستدلال على تباين الاستراتيجية الأسلوبية . يقول مطر فى مطلع « المقدمة » :

« طالع هو [على قنديل] من ساحة الفقراء وبيوتهم وحواريهم العارية كأنه فارس الفتح ، ينتزع مكانه بعطائه وتفوقه ، وفى كل يوم يفتح بشهوة الحياة وعشق

(٤٣) المرجع السابق ، ص ٩٦
(٤٤) المرجع السابق ، ص ٩٨ .
(٤٥) المرجع السابق ، ص ٩٨ .
(٤٦) المرجع السابق ، ص ٩٨ .
(٤٧) المرجع السابق ، ص ٩٨ .
(٤٨) المرجع السابق ، ص ٩٨ .
(٤٩) المرجع السابق ، ص ٩٨ .
(٥٠) المرجع السابق ، ص ٩٨ .
(٥١) محمد عفيفى مطر ، « طقوس متقابلة » (مخطوط) ، سينشر فى أدب ونقد .
(٥٢) محمد عفيفى مطر ، « بلاغ إلى الرأى العام » ، ص ٨
(٥٣) محمد عفيفى مطر ، « طقوس متقابلة » .
(٥٤) محمد عفيفى مطر ، « بهجة الرؤية وشهوة الحياة » سنابل ١٦ (مارس ١٩٧١) ، ص ٢٦ ـ ٢٩ .
(٥٥) محمد عفيفى مطر ، « طقوس متقابلة » . وفى هذه القصيدة يمزج الشاعر بين موضوع الصورة (العميان) والفنان الذى يصفه بالأعمى تجاوزاً ، كما يمزج بين جويا ومواضيعه .
(٥٦) راجع :

Fred Licht, Goya: **The Origins of the Modern Temper in Art** (New York, NY: Harper and Row, 1979).

(٥٧) محمد عفيفى مطر ، « تقديم » ، على يوسف قنديل ، كائنات على قنديل الطالعة (القاهرة دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦) ، ص٤
(٥٨) محمد عفيفى مطر ، « بلاغ » ، ص ٦
(٥٩) محمد عفيفى مطر ، « بهجة الرؤية وشهوة الحياة » ، ص ٢٧ .

من سجن النساء :

روايات نساء العالم الثالث عن السجن

باربارا هارلو

عندما علمت السيدة مالارد ، بطلة رواية كيت شوبان (قصة ساعة) ، بوفاة زوجها المفاجئة إثر كارثة من كوارث السكك الحديدية ، انتابتها نوبة حادة من البكاء ، فاحتضنت أختها بشدة ، ثم انسحبت إلى حجرتها . ولم يكن ذلك تعبيراً عن حزنها ـ كما اعتقدت شقيقتها وزوج صديقتها ـ فقد أخذت تردد بصوت متحشرج «حرة ، حرة ، حرة» . وفى تلك الفترة ، بين لحظة إبلاغها بمقتل زوجها واللحظة التى قضت فيها (بعد صفحتين) ، كانت تراه يدخل من الباب حيا ، لا يعى حادثة القطار التى يفترض أنها تسببت فى مقتله . فى تلك اللحظات عاشت السيدة مالارد ساعة من الحرية ، حلمت فيها ببزوغ شمس الاستقلال .

ولم تتوقف عند حقيقة ذلك الفرح الهائل الذى تملكها . وبفضل إدراكها المتميز أمكنها أن تستبعد أى احتمال تافه . لقد علمت أنه يمكن لها أن تواصل البكاء ، عندما رأت الأيدى الحانية الرقيقة يطويها الموت ، والوجه الذى لم يكتس يوما بحبها جامدا ، رماديا ، وميتا ، لكنها رأت ، خلف هذه اللحظة المريرة ، موكبا طويلا من السنين مقبلا نحوها ، مدت ذراعيها تستقبله . لن تجد من يحيا من أجلها خلال هذه السنوات الآتية ، وأنها ستعيش لنفسها[1].

وتنقل قصيدة بالاش خان Balach Khan (لا أجد طريقة لقول ذلك بلطف) خبر مقتل الزوج بطريقة مختلفة ، إذ يعود الرسول الشاعر من ساحة معركة التحرير ، وهو يحمل خبر سقوط رفيق له فى المعركة . وينادى زوجه قائلا :

أختاه ، لا يوجد عندى أسلوب آخر
لأقول بلطف :
مات زوجك ، فقد أخوك
دعاهما جوع الحرية
والحب لهذه الأرض والأحجار .

ويشارك الشاعر المرأة أحزانها على وفاة من تحب : الزوج والفدائى على السواء :

آه ، أيتها المرأة التى مزقها
رحيل الكثيرين
إن إحلامك المحطمة كشظايا القمر المتلألمة
تطعننى[2]

هذان النصان ـ وأولهما قصة قصيرة لكاتبة أمريكية من القرن التاسع عشر ، رفض أن ينشرها محرر مجلة Century (القرن) ، والأخرى قصيدة ألفها شاعر باكستانى شاب أمضى عدة سنوات فى منفاه بلندن ، بسبب اشتراكه فى انتفاضة بلوشستان فى سنوات ١٩٧٣ ـ ١٩٧٧ ـ يمثلان منظورين مختلفين للديناميكية الاجتماعية للعلاقة بين الذكر والأنثى ، حيث يلعب السياق التاريخى ، والأوضاع السياسية التى أنتجتهما ، دورا حاسما فى اختلاف منظور كل من النصين . لقد استقبلت قصص كيت شوبان التى تتحدث عن تجربة نسائية لاكتشاف النفس على أنها تتحدى الأعراف واللياقة فى عالمها الجنوبى ، وهى التى لم تبدأ عملها كاتبة إلا بعد موت زوجها . ويروى بالاش خان قصة النضال الجماعى لشعب البلوش ضد أنظمة الحكم المتعاقبة لباكستان من أجل تقرير المصير والحكم الذاتى . ومن خلال هذين السياقين المختلفين نجد أن موت الزوج يفترض دلالة متناقضة ظاهريا . ففى الحالة الأولى لا نشعر بالموت والفقد الشخصى على أنه فقد مطلق ، ولكنه يفسر على أنه خلاص وتحرر . وفى الحالة الثانية يعاد تفسير الفقد الشخصى بوصفه عملا جمعيا وهجوما على نضال المقاومة نفسه .

إن التحرر عند السيدة مالارد هو شأن شخصى خاص . وهى يمكنها «أن تحيا لنفسها» الآن . أما لدى شعب البلوش فالموت خسارة عادية ، والتعبير عن الحزن يتم بشكل شعبى . فقد مزق المرأة والأهل «رحيل الكثيرين» .

*

تمثل كتابات سجن النساء فى العالم الثالث تحديا مضاعفا للتطورات النظرية الغربية ، سواء فى النقد الأدبى أو الأدب النسائى .

إن ما يبدو بشكل عارض الخاصية المشتركة بينهما ـ وهى أن كلا منهما نتاج لنساء العالم الثالث حول تجربة السجن ـ يمكن أن يكون تأسيسا لصنف من أصناف الخطاب . فمن ناحية النوع تتحدى هذه الكتابات الأنواع والتصنيفات التقليدية ، وتمزج بين الأشكال القصصية والتسجيل الوثائقى . يضاف إلى ذلك أن كلا من التجربة الجمعية والتطور السياسى للنساء ينبثق من وضعهن داخل مجموعة من العلاقات الاجتماعية التى تؤدى إلى إيديولوجية علمانية لا ترتكز إلى روابط الجنس والنوع والسلالة التى يمكن أن يشارك بها الرجال ولا تشارك بها كل النساء . إن هذا التحدى المزدوج لهذه الكتابات هو ما تقوم هذه الورقة ببحثه .

إن القوى السياسية والضغوط الاقتصادية تغير جذريا من بناء حياة النساء فى مجتمعات العالم الثالث ، من حيث علاقتهن بالرجال فى محيط العائلة ، ودورهن فى النظام الاجتماعى الأوسع بالمثل . وكما تتحمل المرأة البلوشية عبئا اجتماعيا متزايدا بعد وفاة زوجها وأخيها وابنها ، فإن نساء الشعوب الأخرى المنخرطات فى النضال من أجل التحرر القومى وحركات المقاومة يعدن تنظيم مسئولياتهن السياسية ، إما بالتسليم بغياب الرجال أو بحمل السلاح إلى جانبهم . وبعد خروج مقاتلى منظمة التحرير الفلسطينية من بيروت فى أعقاب الغزو الإسرائيلى للبنان عام ١٩٨٢ ، على سبيل المثال ، فإن النساء الفلسطينيات أمهات وزوجات وبنات وأخوات قمن ـ كما فعلن من قبل ـ بمهام المراقبة وصيانة العديد من الخدمات الاجتماعية ، التى كانت تقدمها منظمات المقاومة[٣] . وبالمثل فى غينيا بيساو ، اشتركت النساء فى الكفاح المسلح الذى يقوده إميلكار كابرال ـ الذى اغتيل فيما بعد على يد أعضاء من حركته بالتعاون مع البرتغاليين ـ والذى توّج فى النهاية عام ١٩٧٤ بالتحرر من الإمبريالية البرتغالية والاستقلال القومى .

إن دور هؤلاء النسوة مع ذلك ، على عكس نساء انجولا ، لم يكن الاشتراك فى قتال فعّال ، لكنه تطور بشكل أساسى فى مجالات الخدمات والمساندة . هذا التمييز ، على حد قول قيادات الثورة ، لم يكن يرجع إلى النظام الأبوى (البطريركى) بقدر ما كان استجابة لظروف البلاد نفسها ، عدد السكان ، وطبيعة الأرض ، والحاجات الآنية طويلة المدى للنضال[٤] . إن الطرد الجماعى للسكان فى جنوب أفريقيا ، بموجب القوانين المختلفة للفصل العنصرى ، كقوانين العبور التى تقيد من حرية الحركة واختيار الوظيفة ، لم ينجح فقط فى الفصل بين العائلات ، بل نجح بالمثل فى تسييس النساء[٥] . وفى الرواية المحظورة (يوم من العمر) للكاتب السلفادورى مانليو إرجويتا

Manlio Argueta كان على (لوب) وابنتها الكبرى (ادولفينا) مواصلة النضال السياسى بعد مقتل (خوسيه) زوج لوب على أيدى فرق الموت السلفادورية[٦] .

وقد أدت عوامل متعددة إلى إعادة تشكيل الدور التقليدى للمرأة والنظم العائلية . من هذه العوامل القمع السياسى والتصدى الشعبى له ، والضغوط الاقتصادية ، وأعباء العمالة الوافدة ، بالإضافة إلى الهجرة من الريف إلى المدينة ، وفشل حكومات ما بعد الاستعمار .

وكما فعلت (وانجا) فى (تويجات الدم) الرواية الكينية عن الاستعمار الجديد لـ (نجوجى واثيونجو)-Nagugi Wa-Thiongo فإن النساء الأفريقيات يخرجن من الإطار العائلى كى يلتحقن بالقوات ، فى محاولة منهن للانخراط بنظام اجتماعى جديد[٧].ويعد غياب الرجال ، سواء عبر النضال ، أو الموت ، أو الهجرة ، أو التخلى ، أمرا حرجا بالنسبة لوضع النساء فى كثير من البلدان النامية ، إذ إن كافة أحلام السيدة (مالارد) حول الاستقلال ، منظورها ، وآفاقها ، كلها فشلت فى أن تحوى الرؤية الواسعة الجمعية والشعبية للنضال الاجتماعى التى يمكنها مخاطبة تصنيفات الجنس والنوع والطبقة ، مخاطبتها رغم كل شىء ، من أجل إضفاء طابع مدنى على قصورها .

إن كتابات نساء بلدان العالم الثالث ، التى تمثل النضال الاجتماعى والسياسى لهذه البلدان ، تتحدى فرضيات مسبقة بعينها ، تنتمى إلى النظرية النقدية الغربية ، فضلا عن الأعراف الأدبية والإيديولوجية التى تنظم حركة هذه المقولات . وإن شعبية القصة القصيرة فى العالم العربى وأمريكا اللاتينية ، بوصفها شكلا أدبيا رئيسياً، ونوعاً كما يقول (فرانك أوكونور) - يخص «المجموعة السكانية المغمورة»[٨] أمر له دلالة ، بوصفه إعادة تنظيم لتراتب الأشكال الأدبية التى اتخذت موضع الصدارة عن طريق مؤسسات النقد الأدبى الغربية . ويرى نقاد هذه المؤسسات بوجه عام أن الرواية والتطور النفسى لبطلها أو بطلتها الفردية - بين الأشكال القصصية- تحتل أعلى المراتب فى الأنواع الأدبية .ومع ذلك فإنه حتى بالنسبة للرواية - كما أشار ماساو ميوشى Masao Miyoshi فإنه بقدر هيمنة الظروف الجغرافية السياسية على الدولة تكون هيمنة النزعة التقليدية على الثقافة ، وينظر إلى تقاليد العالم الأول على أنها المعيار العام والمستقبل الحتمى لكل ثقافة فى العالم [٩] . ويؤكد ميوشى فى مقاله (مخالفة الطبيعة : قراءة الرواية اليابانية فى أمريكا) الخصوصية الثقافية والتاريخية لكل إنتاج أدبى ، ويحذر القراء الأمريكيين من خطر مايقومون به من عمليات «تدجين»domestication وتحييد Neutra-lization فى قراءة الأعمال الأدبية غير الغربية - ويرى أن الرواية اليابانية كما تتأثر بحكايات المونوجاتارى Monogatari ودراما «النو» ذات الأسلوب الخاص ومفهومها عن الشخصيات ، تتأثر أيضا بالأشكال القصصية الأوربية . إن بناء الموضوع ، شأنه شأن أعراف الشكل ، متضمن فى معالجة كتاب القصة القصيرة فى الثقافات «الهامشية».ومثل متطلبات الشخصية الرئيسية الجمعية فى القصة القصيرة ، فإن موضوع السيرة الذاتية يمثل تحديا مماثلاً للسلطة الرسمية وشرعيتها . وعلى الرغم من أن علماء الأنساب يرجعون هذا الشكل إلى اعترافات القديس أوجستين ، فإن روجر روزنبلات Rogger Rosenblatt يزعم «أن كل السير الذاتية التى تكتسب أهمية فى أدب السود فى الولايات المتحدة ، هى سير ذاتية للأقلية ، فالأعمال القصصية والسير الذاتية للأقلية تنتميان إلى هذا التصنيف ، ليس بسبب الأعداد النسبية ، ولكن بسبب وجود واقع خاص قدمته الأغلبية للأقلية ، حيث يحاول كل فرد من الأقلية الوصول إلى فهم نفسه وفهم الواقع المفروض عليه»[١٠] . إن الدور الذى تلعبه السيرة الذاتية فى أدب السود ، نجد موازيا له فى الكتابات النسائية . وفى كلا الحالين فإن وجود السيرة الذاتية نفسها ، واستمرارها الملح ، يجدان امتداداً لهما فى ظروف تاريخية وإيديولوجية أشبه بتلك التى تدعم الاقتراح الذى قدمه (مايكل سيرفكلر) فى ما كتبه عن «نهاية السيرة الذاتية» ، حيث يرى إنه لا يمكن استمرار السيرة الذاتية إلا داخل حدود كتابة تتلاشى فيها مفاهيم الموضوع والذات وشخصية الكاتب فى فعل إنتاج النص[١١].وفى مذكرات المعتقلين السياسيين فى العالم الثالث ، يرتبط تحدى الأعراف الأدبية للسيرة الذاتية برفض روابط البنوة التى تعتمد بشكل مطلق على النوع والجنس والعرق . وينتهى (هـ . بروس فرانكلين) فى دراسته لأدب السجناء ، خصوصا السود فى سجون الولايات المتحدة ، إلى أن :

«الناس الذين صاروا أدباء بسبب سجنهم يميلون فى كتاباتهم إلى أسلوب السيرة الذاتية . ويرجع السبب فى ذلك إلى أن تجربتهم الشخصية تمدهم برسالة أساسية ودافع يسعون إلى توصيلها ، وبالرغم من سيادة السيرة الذاتية فإنها نادرا ما تكون عَرْضا للنبوغ الفردى . وإذ تعلى المعايير الأدبية السائدة من شأن ما هو استثنائى أو حتى فريد، مع الأصالة ، بوصفها المعيار الأساسى ، فإن معظم كتابة السير الذاتية من السجن تنحو إلى أن تظهر للقراء أن تجربة المؤلف الذاتية ليست فريدة أو حتى استثنائية »(١٢) .

ويمكن قول الشىء نفسه عن الكتاب الذين سجنوا بسبب أنهم يكتبون . وبالطريقة التى يتم بها تدمير مؤسسات القوة ـ سواء نبعت من داخل المجتمع أو النظام السياسى أو تم فرضها نتيجة لهيمنة أو سيطرة ممارسات خارجية ـ بواسطة مطالب المجموعات المناوئة الباحثة عن منفذ لها إلى التاريخ ، حيث القوة والموارد ، فإن الأمر نفسه يقع فى الصيغ القصصية والسلطة النصية التى يتم تحويلها بواسطة تجسيد هذه المطالب تاريخيا وأدبيا . إن المرأة الباكستانية ، مثلها مثل الفلسطينية ، ونساء السود والبيض فى جنوب أفريقيا ، والنساء البوليفيات أو المصريات اللائى فقدن أزواجهن ، بسبب الموت ، أو السجن ، أو الهجرة ، أو الانضمام إلى حركات المقاومة ، أو اللائى ربما لم يتزوجن ، واللائى يكتبن سيرتهن الذاتية ، مثل (كيت شوبان) كلهن قد دخلن معتركا جديدا ، ومع ذلك فإن الكثير من سيرهن الذاتية تم كتابته من خلال تجربة السجن .

وبالنسبة لنساء العالم الثالث ، فإن الاعتقال بواسطة دول تسلطية وأنظمة قمعية ، تعيش النساء فى ظلالها، إنما هو أمر ممكن فعلا بوصفه نتيجة لنضال النساء العام والخاص . وإن قضاياهن التاريخية ، التى غالبا ما يتم طمس معالمها عن طريق حكوماتهن ، يتم إدراج وثائقها بمعرفة منظمات حقوق الإنسان ، كمنظمة العفو الدولية(١٣) . لكن للنساء أنفسهن بيانات، وروايات وسيراً ذاتية لتجربة السجن . إن طوافهن الذاتى ، عبر الصراع مع الاستجواب والاعتقال والتعذيب البدنى فى حالات كثيرة ، يتم تسجيله فى الكتابة القصصية بوصفه جزءاً من سجل تاريخى ومشروع جمعى . وتنبىء هذه الكتابة ، لو نظرنا إليها فى مجموعها ، عن انبثاق كيان أدبى جديد من الأوضاع المعاصرة للقمع السياسى والاجتماعى فى العالم الثالث . وعندما نضع هذا الكيان فى سياق تاريخى بعينه ، نجد أنه يستمر فى تطوره بالقدر الذى تستمر به ظروف القمع العام . ولكنى سأقوم بالتركيز ، فى هذا المقال ، على سبعة أمثلة فحسب ، يجمع كل منها ـ بطرائق مختلفة ، وتجريبية أحيانا ـ بين القضايا الشكلية للأعراف الأدبية والحاجة الملحة إلى التوثيق والتسجيل . هذه النصوص ، التى تشمل القصة القصيرة والرواية والسيرة الذاتية والمذكرات و (الشهادات) ، تعد متكاملة فى جمعها للفصول الخاصة التى وصفتها جاياترى تشا كرافورتى سبيڤاك Gayatri Chakravorti Spivak ـ فى نقدها للتحليل النفسى لكتابات العالم الثالث ـ بأنها «سير نفسية تحليلية اجتماعية تؤسس تأثير نساء العالم الثالث»(١٤) . والنصوص الرئيسية التى سوف أتناولها فى هذا المقال هى : قصة قصيرة لبيسى هيد Bessi Head بعنوان (جامع الكنوز) ، وشهادة نوال السعداوى الروائية بعنوان (امرأة عند نقطة الصفر) التى أتبعتها بكتاب (مذكراتى فى سجن النساء) ، ويوميات السجن لأخطار بالوش Akhtar Baluch (أيتها الأخت هل لازلت هنا ؟) ، والسيرة الذاتية (دعنى أتكلم) لباريوس دى شونجارا Domitila Barrios de Chungara وذكريات السجن لروث فيرست Ruth First (١١٧ يوماً) ، ولريموندا هـ . طويل Raymonda H. Tawil (بيتى وسجنى) : هذه النصوص بدأت فى الظهور مجموعات أدبية وشهادات عادية تتضمن تحديا لهياكل السلطة وأجهزة الدولة(١٥) ، وهى ليست مبنية على قضايا الجنس أو النوع أو العرق أو الطبقة ، إنها تحدد إمكانات الأشكال المدنية الجديدة للتنظيم الاجتماعى .

إن مسألة دلالة الأصناف وليس النوع ـ كالجنس ، والعرق ، والديانة ، والطبقة ـ فى تحديد مقولات التضامن العالمى والنضال الجمعى ، تبدو مثيرة للجدل والخلاف المعاصر داخل الحركة النسائية فى الغرب . وأولوية الجنس ـ بوصفها مقولة تحليلية ـ قد تم إعادة صياغتها من أكثر من منظور ، كما تؤكد جوان كيلى جادول بقولها : «فى البحث عن إضافة النساء إلى رصيد المعرفة التاريخية ، فإن تاريخ النساء قد أحيا النظرية

من جديد ؛ بأن أحدث هـزة للصياغـات المفهوميـة للدراسة التاريخية» ، والأكثر أهمية «أن هذا قد تم إنجازه بخلق ثلاث إشكاليات للاهتمامات الأساسية للفكر التاريخي :

١ ـ التحقيب Periodization

٢ ـ وتصنيفـات التحليـل الاجتماعي .

٣ ـ نظريات التغيير الاجتماعي»[١٦].ومن جهـة أخرى ، فقد اتهمت الحركة النسائية والنظرية النسائية بالعالمية ، ونقص الوعي التاريخي ، ورفض اعتبار خصوصية الأحوال المادية التي تؤثر على نضال النساء في مختلف المجتمعات والتقاليد الثقافية .

إن «مَشْكَلَة» Problemization التصنيف الجنسي ، عبر تقـديم أسئلة حول القمـع الجنسي ، لاتزال يعـاد تـركيبهـا وتعقيدها ، ومثال ذلك الحـركات النسـائية المـدحورة ، التي أرغمت منظري الحركة النسائية على إعادة اعتبار دور الطبقة في التمييز بين النساء اللائي فرض التمييز عليهن[١٧].ولهذا ، فقد داخل الرعب قلب دوميتيلا باريوس دي تشونجارا قائدة لجنة ربات البيوت للتضامن مع العمال البوليفيين عندما اكتشفت أن الحـركات النسـائيـة التي حضـرت الملتقى النسـائي العـالمي الثلاثي ، المنعقد تحت رعاية الأمم المتحدة في مكسيكوسيتي ، كان اهتمامها بالمشاركـةالأخوية أكثر من اهتمامها بدعم كفاح عاملات المنـاجم ، الأمر الـذي يشغل اهتمـام باريـوس دي تشونجارا باعتبارها إحدى المشاركات فيه ، وكتبت تقول : «إن مهمتنا الرئيسية ليست في القتال ضد رفاقنا ، لكنها في القتال معهم لاستبـدال النـظام الـذي نعيشـه بنـظام آخـر»[١٨] . وبالمثل ، وجدت النساء الإيرانيات أنه من الضروري التمييز بـين أولويـات مهامهن في الثـورة الإيـرانيـة عن مهـام المـرأة الغربية . وكما قالت إحداهن ، فإن الرجال في الغرب «يبثون الفرقة بين النساء ، ولذلك اتخذت الحركة النسائية تلك القضية ساحة لنضـالها ، وقضيـة يمكن أن تزيـد من تـآخي النسـاء وتضامنهن» . لكن هذا المفهوم غير موجود في الواقع الإيراني ، فكل مجموعـات النساء تمثـل الإمكانيـة الوحيـدة في إيران ، « حيث الحاجة إلى تجميع الجنسين تشغل الكفاح النسائي وتعد أكثر ملامحه بروزاً»[١٩] .

وأخيراً ، تلح جلوريا جوزيف ، المناضلة السوداء من الهند الجنوبية ، على أن «الحديث عن النساء ، كل النساء ، بشكل تصنيفي ، يعني تخليد تفوق الأبيض وتفوق المرأة البيضاء» ، وتختتم نقـدها للحـركة النسـائية والمـاركسية التقليـديـة عـلى السواء ، بتبني قضية « أن الصراع ضد التفوق الأبيض وسيطرة الرجل يرتبط ارتباطا مباشراً بالنضال العالمي من أجل التحرر القومي . فالنضال الدائم لابد أن ينتشر على المستوى الدولي كله»[٢٠] .

إن الوعي بضرورة المجتمع المدني Secularismهو ما يميز كتابات نساء مثل دوميتيـلا باريـوس دي تشونجـارا ، ونوال السعداوي ، ووروث فيرست ، وريموندا طويل ، واشتراكهن في تعميق هذا الوعي ، على الرغم من خصوصية اهتمـامهن الراجعة إلى الظروف المادية المتفردة لحياتهن والأشكال المختلفة للاضطهاد في مجتمعاتهن . ويتجسـد هذا الـوعي في تحديهن مفاهيم الأنساب السلطوية التي لا تفارق رابطة البنوة . ورغم أن الشرعية ، حسب إدوارد سعيد ، الذي قدم هذا التمييز في بحثـه (العالم والنص والنـاقد) يمكن تحـويلها من «البنـوة إلى الانتسـاب» ، فإنـه يمكن للناقـد بالمثـل ، فيما يـذهب إدوارد سعيد ، أن « يميز بين البنوة الفطرية والانتساب الاجتماعي ، ويظهر الكيفية التي يعيد بها الانتساب إنتـاج البنوة في بعض الأحيان ، وصنع أشكاله الخاصة في أحيان أخرى »[٢١] . هذا البديل الأخير الذي يرتبط بـ «الوعي النقدي المدني» هو الذي يميز كتابة هؤلاء النساء وجهودهن في تطوير أسس جديدة من الانتسـاب ، عبـر النضـال السيـاسي والشهـادة الفـرديـة والجماعية . وتتعرض القصص القصيرة ، التي كتبتها بيسى هيد في مجموعتها (جامع الكنوز) ، لموقف المرأة في بوتسوانا ، البلد الذي نفيت إليه من جنوب أفريقيا . وتدور القصة التي تحمل المجموعة اسمها حول حكاية ديكيلدي موكوبي ، وهي امرأة قتلت زوجها بطعنه حتى الموت . وكان هذا الزوج قـد هجر أسرته لسنوات ، لكنه ظل في مناسبات عديدة يـطالب زوجه ـ التي تعيش مستقلةً بعد هجره لها ـ بحقوقه الزوجية . وتشبه موكـوبي « حسنة بنت محمود » ، إحدى بـطلات رواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال)[٢٢] ، التي جرت أحداثها في قرية سودانية ، حيث قامت حسنة بإخصاء زوجها

المسن ودّ الـريس وقتله ، والانتحار بعـد ذلـك . فمـوكـوبى تتحدى النظام الاجتماعى لمجتمعها الذى حدد للنساء وضعاً تابعاً تحت إمرة شركائهن من الرجال .

لقد حددت التقاليد دور النسـاء فى بوتسـوانا ، وفـرضت عليهن قبول العمل المضنى الطويل ، والحرمان الجسدى وقت الحاجة ، والخضوع ، والطاعة السلبية فى علاقاتهن الزوجية ، وأخيراً وضع مهام العائلة والمجتمع فوق الهموم الخاصة[٢٣] .

وقتل ديكيدى موكوبى زوجها يجسد معارضتها لهذا الدور ، كما أن هجوم حسنة بنت محمود على النظام الاجتماعى ، رغم ماله من عواقب فعلية ، يتم تصويره وتنفيذه ـ كتحرر السيدة مالارد الوهمى ـ على انه انتقام خاص من المجتمع . وبالمثل ، فإن قتل موكوبى زوجها إنما هو أمر ينتج عن قرار خاص بمبادرتها هى ، إذا نظرنا إليه فى سياقه الاجتماعى . ففى نص بيسى هيد عن الجرم والقصاص الذى تبعـه نجد أن الاحتمـالات الجماعية للفعل الفردى يتم تفصيلها . وتبدأ القصة التى تنتهى بالاغتيال الوحشى للرجل بوصول موكوبى إلى السجن حيث حكم عليها بالسجن المؤبد . وعند دخولها وبعد تسجيلها فى ملفـات السجن ، يجرى سؤالهـا بمعرفـة حـارسـة السجن : « إذن ، أنت قتلت زوجك ، أليس كذلك ؟ ستنعمين بصحبة طيبة ، نحن لدينا أربع نساء أخريات بالتهمة نفسها . لقـد أصبحت موضة هذه الأيام »[٢٤] . وتقابل مـوكوبى رفيقـات السجن ، ويشتركن فى سرد حياتهن وجرائمهن ، وبهذا تبدأ حكايتها مع القصاص منذ قتل زوجها ، مع إمكانيات خلق حياة اجتماعية حتى داخل السجن . وتعيد هيد صياغة جرائم بطلاتها بمصطلحات سياسية ، تقترح أسلوب إعادة التنـظيم البنائى والبنوى ـ على أساس الرباط لا العبودية ـ للعلاقات النسـائيـة التى يحتمهـا الانشقـاق عـلى النـظام الاجتمـاعى التقليدى .

ولقدولدت بيسى هيد فى جنوب أفريقيا عام ١٩٣٧ لأبوين مخلّطين ، إذ وضعت أمها البيضاء مولودتها داخل مصحّ عقلى احتجزت فيه بسبب علاقتها الجنسية مع رجل أسود . وبعد أن أمضت دراستها فى مدرسة من مدارس التبشير ، وأتمت تدريبها لتصبح مدرسـة ، وصلت (كاتبـة المستقبل) إلى بـوتسـوانـا ، لاجئة ، عام ١٩٦٤ ، وظلت فيها إلى أن حصلت على الجنسية البوتسوانية عام ١٩٧٩ . ولا تقتصر أعمال هيـد على المجلد الخاص بالقصص القصيرة ، فهناك ثلاث روايات ، فضلاً عن عملها الجديد (سيرووى قرية الريح والمطر) ، الذى يدور حول التاريخ الاجتماعى للمجتمع الأفـريقى من خلال مقـابلات أجرتها هيد مع سكان القرية[٢٥] . ومشروع هذا العمل الأخير من التسجيل متضمَّن فى قصصها المبكرة ،حيث كل الأفعـال الفردية موضوعة فى سياقهـا التاريخى . ولـذلك ، فـإن زوج موكوبى فى (جامع الكنوز) يتم تقديمه بشكل تحليلى (عبر ثلاث مراحل زمنية ؛ قبل الغـزو الاستعمارى لأفـريقيا ، وخـلال مـرحلة الاستقلال الأفـريقى ، وأخيراً فى مـرحلة الاستقلال الأفريقى .(إن «الرجل» الذى اتهمته الكاتبة بأنه «المسؤول عن حياة العائلة»[٢٦] هو زوج موكـوبى الذى يمكننـا اعتبار مقتله الحدث التاريخى الذى يعد تحدياً للتاريخ الأفريقى نفسه .

ورغم أن كتابات السجن لنسـاء العالم الثـالث لا تمتثل ، بالضرورة ، إلى المعايير والمواضعات العرقية للنوع الإنسانى ، التى صاغها العرف الأدبى أو النقدى فى الغرب ، فهى تتراوح بين القصة القصيرة ، وشهادة الذاتية أو الوثائقية التى تطيـح بالتمييز التصنيفى بين القص واللا قص ـ رغم ذلك فإن هذه الكتـابات تقـدم مقـاييس بـديلة لتعريف الأعـراف الأدبيـة وصياغتها . وقد زعم الكاتب الكينى نجـوجى واثيونجـو فى مقـالـه (الأدب فى المـدارس) أن «هنـاك نـزعتـين جمـاليتـين متعارضتين فى الأدب ، جمالية القمع والاستغلال والاستسلام للإمبريـالية ، وجمالية النضـال الإنسـانى من أجـل التحـرر الشامل»[٢٧] . ولذلك ، فإن المعايير الرسمية ، سواء كانت أدبية أو نصيّة ، لا تخلو من مجموعة متوازية من ألوان التفرقة المفروضة على السجناء من خلال نظام السجن نفسـه . ومن أهم هذه الألوان المتعلقة بتصنيف السجناء تلك التى يتيحهـا نظام الدولة القضائى ، وتمارسها سلطات السجن بين السجناء العاديين والمعتقلين السياسيين ، أى بين هؤلاء الذين سجنوا بسبب جرائم جنائيـة ، وأولئك المحتجـزين بسبب أنشطتهم السياسية ، تلك الأنشطة التى تتضمن فعل الكتابة نفسه .

لقد كان «من المحظور الحديث إلى السيـاسيين» فى سجن القناطر بمصـر ، حيث اعتقلت نوال السعـداوى عام ١٩٨١

بواسطة نظام السادات . ومع ذلك ، ففى جزيرة روبين - السجن الشهير بجنوب أفريقيا - استهل ضباط السجن ممارساتهم التأديبية بمحاولة استخدام السجناء العاديين فى بث الفرقة بين صفوف المعتقلين السياسيين . ويصف أندرس نايدو Indres Naidoo الهندى الجنوب أفريقى الذى أمضى عشر سنوات فى السجن ، بسبب ما يدعى بالأنشطة التخريبية ضد حكومة التمييز العنصرى ، بوصفه عضواً فى المؤتمر الوطنى الأفريقى ، يصف فى مذكراته (جزيرة روبين) النصر الذى حققه السجناء السياسيون ضد هذه الألاعيب الانقسامية لهذا الفرع من السلطة ؛ إذ ينتهى الأمر بالمساجين العاديين إلى الاقتناع بالبرامج السياسية لرفاقهم من المعتقلين السياسيين[٢٨] . وبالمثل ، شكلت السجينات العاديات فى سجن القناطر تحالفاً - وإن بدا غامضاً - مع المعتقلات السياسيات ، حتى إنهن فى بعض الأوقات كن يلعبن دور الوسيطات فى توصيل الرسائل والاتصال بالعالم الخارجى . فالفصل بين السجينات العاديات ورفيقاتهن من المعتقلات السياسيات لا يعدو كونه محاولة عزل السياق الإيديولوجى عن نتائجه .

ولقد استطاعت الكاتبة بيسى هيد تفسير فردية المرأة على أساس من دلالتها السياسية ، وذلك من خلال المسافة الإبداعية بينها وبين بطلة روايتها ديكيليدى موكوبى ، وهى الدلالة التى نجد صدى لها فى رواية نوال السعداوى (امرأة عند نقطة الصفر) ، وكذلك فى قصة إيتيل عدنان (ست مارى روز) Sitt Marie Rose التى تسمى «رواية» لكنها تحكى عن الاختطاف والقتل الحقيقيين ، خلال الحرب اللبنانية ، لامرأة مسيحية لبنانية ، رمتها إحدى الميليشيات المسيحية بتهمة الخيانة الدينية والطائفية ، بسبب مساندتها للفلسطينيين فى معسكرات اللاجئين ببيروت . وتمزج (امرأة عند نقطة الصفر) بين متطلبات القص والشكل الروائى من جهة والحاجات التاريخية والاجتماعية للسيرة من جهة أخرى . وهى تحكى قصة «فردوس» العاهرة السابقة والسجينة التى تنتظر تنفيذ الحكم بإعدامها فى سجن القناطر ، لأنها قتلت قواداً غنياً من ذوى النفوذ . وتبرز القصة من داخل إطار لقاء الكاتبة بالسجينة . وهى قصة فلاحة مصرية ضحية للتقاليد الجامدة والمهينة لبلادها التى عانت من نهب الحكم الفاسد الذى خلف مرحلة الاستعمار ، والذى تمثل فى المجتمع المصرى تحت حكم السادات . وتفعل فردوس ، بطلة القصة ، شيئاً ما يشبه ما فعلته هيلين عمة ماريا فى السيرة الذاتية للمناضلة الأمريكية أجنس سميدلى Agnes Smedly (ابنة الأرض)[٢٨] ، إذ تفضل فردوس حياة العهر على الزواج ؛ لأن العهر يمكنها من أن تصبح مستقلة تعتمد على دخلها ، وتظل حرة فى اختيار من تقيم علاقة معه من الرجال . وهى لا تستجيب للتهديد بمقايضة ذلك الاستقلال بالقتل داخل السجن . وعلى الرغم من التشجيع المتعاطف من حارسة السجن وطبيبته ، تظل فردوس على عنادها رافضة أن تستقبل زواراً ، أو أن تقدم التماساً لرئاسة الجمهورية لتأجيل تنفيذ حكم الإعدام . وهى توافق أخيراً على الالتقاء بنوال السعداوى ، لتحكى لها قصتها ، وهى موافقة ذات مغزى ، إذ تتيح - على النقيض من رفضها السابق - لفعلها الفردى أن يجعل من تحديها ومقاومتها جزءاً وثائقيا من المعارضة الاجتماعية للأنظمة السياسية التسلطية وكذلك للتراتب الأبوى فى المجتمع المصرى . إن قتل العاهرة الفلاحة لقوادها الغنى ينضم إلى عمل الكاتبة والطبيبة على أنه جزء من نضال جمعى . وتنتهى حكاية فردوس الشخصية بإعدامها عام ١٩٧٤ ، لكن قصة حياتها تصبح جزءاً من سجل تاريخى .

نوال السعداوى قائدة للحركة النسائية المصرية ، ومتحدثة باسم اليسار ، وطبيبة وكاتبة ، قابلت فردوس عام ١٩٧٣ ، عندما بدأت بحثها العلمى حول المرض العقلى عند المصريات . وكانت اللحظة مناسبة لمباشرة العمل لحسن الحظ ، فهى تقول فى مقدمة روايتها : «فى نهاية عام ١٩٧٢ أبعدنى وزير الصحة عن عملى بوصفى مديرة للتعليم الصحى ، ورئيسة تحرير مجلة (الصحة) . وقد كان ذلك عقابا على الطريق الذى اخترته بوصفى كاتبة مدافعة عن الحركة النسائية ، وروائية لا ترضى السلطة عن آرائها»[٣٠].ويزداد العقاب على هذا الطريق تطرفاً ، وتزداد الصلة بفردوس توثقا على أرض أخرى غير الكتابة ؛ إذ بعد مضى ثمانى سنوات ، أى فى سبتمبر عام ١٩٨١ ، تصبح نوال السعداوى نفسها نزيلة لسجن القناطر بوصفها معتقلة سياسية ، ليس بسبب جريمة

ضد زوجها أو أحد زبائنها ، بل بسبب جرائم مزعومة ضد السلطة ومصر السادات . إذ يأمر السادات ، قبل شهر من اغتياله فى ٦ أكتوبر عام ١٩٨١ ، بأيدى منظمة إسلامية أصولية متطرفة ، بالقبض دون مبرر ، والاعتقال دون محاكمة ، لآلاف من المصريين[٣١] ، يمثلون مختلف تيارات المعارضة السياسية فى مصر ، من أقصى يمين الأصوليين الدينيين إلى أعضاء الاتجاه اليسارى لحزب التجمع الناصرى . وكان المعتقلون يضمون شيوخا مسلمين وكهنة أقباطاً ونساء محجبات بالإضافة إلى عدد من المثقفين والسياسيين المرموقين . وتحكى نوال السعداوى فى (مذكراتى فى سجن النساء) عن تجربتها الذاتية فى السجن[٣٢] .

وحديث نوال السعداوى عن الشهور التى قضتها فى السجن (بعد اغتيال السادات بدأ خلفه حسنى مبارك فى الإفراج تدريجيا عن المعتقلين السياسيين) يدور فى مستوى واحد حول توتر الصراع بين الولاء الذاتى والروابط الاجتماعية ، وهو صراع إيديولوجى فجرته بشكل درامى جدران السجن الصماء ، وعائلتها ، وزوجها (الذى أمضى هو الآخر ثلاثة عشر عاماً فى السجن ما بين عهدى فاروق وعبد الناصر) ، وابنتها ، وابنها الذى بقى فى شقتها بمنزلهابالجيزة ، تلك الشقة التى حكت ـ بشكل بدا كأنه يتسلط على ذهنها طوال السرد ـ عن بابها الذى حطمته أيدى جنود الاعتقال .

وفى القناطر تقاسمت المعتقلات الزنزانة مع معتقلات أخريات بتهم مختلفة ، بعضهن صديقات قديمات أو معارف لهن الميول نفسها ، وأخريات يلبسن الحجاب ويمثلن السلفية الإسلامية . ويلتقى الجميع من وقت لآخر فى فناء السجن بالسجينات العاديات الأخريات ، إلا إذا بقين فى قطاعات منعزلة محرومات من الاختلاط بالسياسيات . ونجد بين هذه المجموعة الأخيرة من النساء من ارتكبت جناية مثل فتحية «القاتلة» التى انهالت على زوجها بالفأس حين وجدته يغتصب ابنتها ، وهى الجريمة التى تمثل أخطر تحدٍّ حقيقى للأشكال العرفية والروابط والعلاقات الاجتماعية .

وفى الوقت الذى ينقطع فيه ارتباط السعداوى بأسرتها ، فإن أملها فى أن ترتبط وزميلاتها برباط الانتساب يخيب ، نتيجة لأشكال الشقاق نفسها التى قسمت حياة المصريين خارج السجن ، ونتيجة فشل النساء فى أن يدركن (داخل الفروق السياسية والدينية والمدنية التى تميز بينهن) قضيتهن المشتركة بلغة التضاد مع الأجهزة القمعية للدولة . وفى اليوم التالى لإطلاق سراحها تئوب إلى أحضان عائلتها فى ٢٥ نوفمبر ١٩٨١ .

عادت نوال السعداوى إلى سجن القناطر محملة بأربطة من الأغذية والرسائل من العالم الخارجى إلى النساء اللاتى مازلن رهن الاعتقال ، وبقى باب شقتها ، الذى حطمته أيدى رجال مباحث السادات ـ حتى بعد إطلاق سراحها ـ منفرجاً قليلا . وتقودها ذكريات السجن ـ التى تكتمل بعودتها إليه ، وكذلك عملها لتأمين إطلاق سراح باقى المعتقلات ، بالحماسة نفسها التى اتبعتها مع فردوس ، على نحو ما حدث فى قصة بيسى هيد (جامع الكنوز) ـ إلى إعادة تقييم علمانية للبناء الاجتماعى القمعى . لقد كانت اتهامات «التحريض على الفتنة الطائفية» التى ثقبت المجتمع المصرى فى الأيام الأخيرة لنظام السادات لا تختلف عن تحديدات النوع من حيث نزوعها العرقى فى كل حالة ، بما تؤديه من دور فى تحويل النظام الاجتماعى والسياسى الأكبر .

واستتبع المزج بين نوعيات السجينات العاديات والمعتقلات السياسيات نشوء علاقة متبادلة ومشتركة بين الكاتب والشخصية ، فقد انهارت المسافة الفاصلة بين الموضعين ، تلك التى بقيت فى قصة بيسى هيد عن ديكيليدى موكوبى ، أو حتى فى تاريخ حياة فردوس لنوال السعداوى ، وذلك عندما أضحت الكتابة جريمة ضد الدولة يعاقب عليها القانون ، وتؤدى إلى السجن . إن الكتابة ، من جهة ، لا تميز صاحبتها عن بقية النساء فى المجتمع ، لكنها تربطها بهن فى معارضتهن النسبية للحملات الانتقامية التى تقودها أجهزة السلطة . ومن جهة أخرى ، ومن خلال الكتابة ، فإن أعمال الاعتداء الفردية العنيفة أو الانتقامية لهؤلاء النسوة ، يغدو لها معنى لكونها تعبيرا عن النضال الشعبى . وكما يذهب فريدريك جيمسون Frederic Jameson فى تحليله لما يسمى بالسرد السحرى فى (اللاوعى السياسى) ، فإنه « إذا كانت القيمة الاستراتيجية للمفاهيم الخاصة بالأجناس Generic Concepts فى الفكر

الماركسى تكمن بوضوح فى الوظيفة الوسيطة لفكرة الجنس Genre التى تسمح بالتنسيق بين التحليل الشكلى المحايث للنص الفردى والمنظور الزمنى المتعاقب لتاريخ الشكل وتطور الحياة الاجتماعية»[٣٣] ، فإن كتابات النساء عن السجن ، من مناطق مختلفة من العالم الثالث ، تمارس بوضوح المهام المعقدة ، ليس فقط فى إعادة تركيب تاريخ الشكل كما نتلقاه أو يُفرض علينا ، بل فى إعادة تنظيم «تطور الحياة الاجتماعية» بما تنطوى عليه من تمييز بين السياسى واللاسياسى ، ومن تصنيف يميز الجنس عن النوع عن الطبقة داخل مجتمعات هذه الكتابات .

وكتاب (أيتها الأخت ألا زلت هنا) هو يوميات السجن الذى كتبته أخطار بالوش Akhtar Baluch ، وهى امرأة من السند ألقى بها فى السجون الباكستانية عام ١٩٧٠ لمشاركتها فى التحريض ومعارضة قمع الأغلبية البنجابية المهيمنة على الأقلية القومية فى باكستان . وكل أبناء شعب السند من البلوش وسكان الإقليم الشمالى الغربى يعارض ـ بدرجات متفاوتة النشاط والشدة ـ نظام إسلام آباد الذى حرمهم من استخدام لغتهم الخاصة ، واستبعدهم من المناصب الحكومية ، وبالتدريج قام باستغلال المنطقة التى يعيشون بها[٣٤] . وتبدأ يوميات بالوش من لحظة دخولها إلى السجن المركزى فى ٢٥ يوليو ١٩٧٠ وذكريات حول إقامتها السابقة فى المكان نفسه لستة شهور خلت :

« خليط من الحماسة والفرح ، وقليل من الخوف ـ فى ذلك الوقت ـ حول ما سيكون عليه السجن . لكنى اليوم عندما عدت إلى السجن لم يكن لدىَّ أدنى خوف أو توجس ـ أحسست كأننى أعود إلى بيتى . بمجرد أن فتحت باب عنبر النساء رأيت الأخت فاروق . ولوهلة غمرنى الفرح لوجودها هناك . لكن عندما هرولت إلىّ واحتضنتنى تذكرت الوقت الذى انقضى بين عام ١٩٦٩ وعام ١٩٧٠ ، وسألتها فى دهشة : « أيتها الأخت ؛ ألا زلت هنا ؟ » وتحدر الدمع من عينى ولاحظت أنها هى الأخرى تجفف دموعها . لقد كانت الأخت فاروق مسجونة بتهمة قتل زوجها » .

وخلال فترة الاعتقال ، تم نقل بالوش عدة مرات من سجن إلى آخر . وفى كل من هذه المواقف ، كانت ـ مثل ديكيليدى موكوبى أو نوال السعداوى ـ تكوِّن صداقات جديدة ، وتأتلف مع النساء اللواتى يشاركنها الزنزانة . إن الأهمية التى يمكن أن تضفيها هذه الروابط على المنظور الاجتماعى والسياسى تصل إلى الحد الذى تقول فيه ، عند عودتها إلى واحد من هذه السجون ـ كما فعلت عند دخولها فى أول مرة اعتقلت فيها : « إننى مشتاقة للدخول وأشعر أننى أعود إلى بيتى من بلد غريب»[٣٥] .

وأغلب رفيقات السجن ، اللائى صادفتهن فى هذه السجون بتهم مماثلة ، كالأخت فاروق ، كنّ هناك بصحبة أبنائهن ، بوصفهن دليلاً على قمع النساء فى المجتمع الباكستانى ، ورفضهن الانصياع للتقاليد والأعراف . لكن روابط البنوة بين الأمهات والأطفال تظل قوية بالسجن وبدونه ، كما أن الأسس العائلية للبناء الاجتماعى يتم تحديها عن طريق الحركات العلمانية Secular movements . وتقول . أخطار بالوش فى يومياتها : « من وقت لآخر ، أتذكر بيتى وعائلتى . وفيما عدا ذلك ، أشعر أننى منذ أتيت إلى هذا العالم وأنا أرى هؤلاء النسوة » . إن الرسائل وزيارات الأهل ، وأمها ، وأخاها ، يحثونها جميعا على الثبات والالتزام بمثالياتها السياسية فى المقام الأول ، إذ « لا يمكن للمرء أن يعالج أوجاع الوطن وأوجاع الناس وأوجاع الإنسانية الجريحة إلا إذا كان غير مبالٍ بأوجاعه هو ، أو ، بالأحرى ، شديداً على نفسه فيما يخصه » . هكذا ذكرّها أخوها فى إحدى رسائله . وعلى النحو نفسه ، كتبت إليها أمها ، بما يعيد صياغة المطالب المتضاربة والعواطف المتضادة للإخلاص البنوى فى لغة الانتساب المشترك الأكبر إلى المقاومة الجماعية العالمية فى صراعها من أجل التحرر :

«إننى فخورة بك ، لكنى فقط قلقة بشأن حالتك الصحية ، أخاف أحياناً أن تتحطم أعصابك ، ثم أتذكر أن للفلسطينية (ليلى) أُمّاً أيضا ، وأن لـ(قرة العين طاهرة) أُمّاً بالمثل ، وأن لمئات الألوف من الڤييتناميات أمهات أيضا . إن الأمة التى تمتلك نساء ورجالا ذوى

شجاعة ستحيا إلى الأبد ، ولن تغدو أَمَةً قط . إن هذا مجرد سجن ، لكننا لن نهتز حتى لو شنقوك . كلنا سنموت يوماً . ومن الأفضل آلاف المرات أن يموت المرء فى ساحة المعركة بدل أن يموت فى الفراش»[٣٦] .

وهنا ، مرة أخرى كما فى (جامع الكنوز) ، وكما فى (مذكراتى فى سجن النساء) لنوال السعداوى ، تكتشف المعتقلات السياسيات ما يجمع بينهن ورفيقاتهن من السجينات ، وهى فى يومياتها تعيد كتابة النظام الاجتماعى كى يتضمن رؤية لإمكانات علائقية جديدة . تجاوز التقسيمات العرقية والطبقية والعنصرية ، فضلاً عن الروابط العائلية .

إن العلاقة بين العائلة والأشكال الأخرى الجماعية تظل حاسمة الدلالة فيما يتصل بذكريات السجن لدى المعتقلات السياسيات . وفوق ذلك ، فإن هذا الجهد من أجل إعادة تشكيل الفرض السلطوى للالتزامات العائلية ، بوصفه جانباً من النضال الجماعى السياسى ، لا يقتصر على روايات المعتقلات عن السجن . إن كلاً من معين بسيسو ، الشاعر الفلسطينى الذى أودع السجون المصرية لنشاطه السياسى فى الخمسينيات ، والكاتب الكينى نجوجى واثيونجو الذى اعتقله نظام جومو كينياتا فى ٣١ ديسمبر عام ١٩٧٧ ، كلاهما يحكى فى يوميات سجنه محاولات الاستغلال المخطَّط - من قبل إدارة السجن - للروابط العائلية للسجناء ، بوصفه وسيلة للضغط عليهم . ففى رواية بسيسو (النزول إلى الماء) ، ورواية (المعتقل)[٣٧] لنجوجى ، نجد أن السلطات المصرية ، ونظيرتها الكينية ،تعد المعتقلين -المقهورين والمتحدين فى الوقت نفسه - بزيارات الأهل ، شريطة تعاونهم مع أجهزة أمن السلطة . ولكن الرفض المستمر من المعتقلين للاستجابة إلى مثل هذه الأعمال القمعية ينمّ عن التزام ثابت بإعادة بناء النظام الإيديولوجى . وكما يقول لوى ألتوسير ، فإن الأجهزة الإيديولوجية للدولة ، كالسجون والجيش والشرطة والقضاء ، بغض النظر عن كونها تدار على مستويات دينية ، أو تعليمية ، أو عائلية ، أو قانونية ، أو سياسية ، أو نقابية ، أو ثقافية - «ليست مجرد هراوة بل (هى) موقع لصراع الطبقات»[٣٨] .

وتعلن السيرة الذاتية لدوميتيلا باريوس دى تشونجارا (دعنى أتكلم) عن نفسها بوصفها «شهادة» وليست سيرة ذاتية . ومثل اعترافات القديس أوجستين ، تصف الكاتبة التحول الذى مرت به ، كما تصف اكتشافها لهويتها الحقيقية ، على غرار ما فعل وردزورث فى «المقدمة» Prelude والتحول هنا ، مع ذلك ، ليس تجربة دينية ، لكنه عملية سياسية ، والهوية التى يتم كشفها ليست هوية فنانة أو شاعرة ، بل هوية زوجة عامل منجم من بوليفيا ، تتحدث من موقع تفهّمها لذاتها الجمعية ، التى تتداخل فيها عناصر القومية والطبقة والنوع والجنس .

وتعد تجربة السجن تجربة محورية فى رواية دى تشونجارا ، فهى تبدأ بوصف شعبها ، وتنتهى باشتراكها فى محكمة النساء الدولية فى مكسيكوسيتى . وقد تمّ اعتقال دى تشونجارا مرتين من قبل الشرطة ، نظراً لأنشطتها التى تمثلت فى مشاركتها فى مسيرة جرت بمدينة لوباز ، وإضرابها عن الطعام ، ودورها بوصفها زعيمة للجنة ربات البيوت التى تساند عمال المناجم ، فى مطالبتهم بتحسين الأجور ومستوى المعيشة والعمل . وفى كل مرة تدخل السجن فيها ، كانت دى تشونجارا تتعرض لاعتداءات وحشية ، ويتم إجبارها على القيام بما يخالف مشاعرها أُمّاً وزوجةً . ففى المرة الأولى هُددِّت بأطفالها ، وطلب منها رجال المباحث البوليفية تسليم الأطفال إلى مجلس عمال المناجم لإيداعهم ملجأ أميناً ، فرفضت رفضا قاطعا ، وقالت للمندوبة التى زارتها فى الزنزانة :

« انظرى يا سيدتى . إن أطفالى ملكى وليسوا مِلْكاً للدولة . وإذا كانت الدولة قد قررت قتلهم فى تلك الغرفة السفلية حيث تقولين إنهم موجودون ، فلتفعل ذلك ولتتحمل وخز الضمير ؛ إذ لن أكون مسؤولة عن هذه الجريمة » .

وعندما أفرج عنها ، اكتشفت أن أطفالها لم يتم اعتقالهم أبداً . ومع ذلك ، ففى المدة الثانية لاعتقالها ، وكانت حاملاً على وشك الوضع ، دخل عليها ابن مأمور السجن فى زنزانتها لإيذائها جسدياً ، من أجل التأثير على مقاومتها النفسية ، فدافعت عن نفسها وجنينها الذى لم ير النور بعد ، بأن عضت

المعتدى حتى انتزعت جلد يده . غير أن وليدها لم يستمر في الحياة بعد ولادته داخل زنزانتها المنفردة :

« أخيراً تمكنت من الوصول إلى الجسد ، وحاولت أن أمنحه دفئاً من جسدى . لففته في ثيابي ، وضعته فوق بطنى ، غطيته . وعلى الرغم من أننى لم أستطع أن أمنحه سوى النزر القليل ، فإن رأسه الصغير كان كحقيبة من العظام يقرقع : بوك .. بوك .. بوك .. تحسست جسده الصغير واكتشفت أنه ولد . ثم خرجت ثانية » .

وعقب خروجها من اعتقالها الثانى ، نفيت دى شونجارا مع عائلتها إلى منطقة الجبال في لوس يونجاس Los Yungas . ولقد تركت فيها تجربة السجن التى امتزجت بالاعتداء على هويتها الخاصة ما هو أكثر من الندوب الجسدية . وفي لوس يونجاس قرأت دى تشونجارا الكتب التى كان يرسلها لها أبوها ، وكانت تقول :

« لقد تعرفت ، بشكل كلى ، ما قرأت من الماركسية ، التى منحتنى القوة لأواصل النضال . أعتقد أننى حلمت بذلك منذ كنت صغيرة . والآن علىَّ أن أعمل ، وأن أتشبث بهذا المبدأ كى أتمكن من الاستمرار . ورغم كل ما عانيت من اعتقال وسجن ، ونفى في لوس يونجاس ، امتلكت وعيا سياسياً . وبعبارة أخرى ، وجدت نفسى »[٣٩] .

في عام ١٩٦٣ ، فرضت حكومة جنوب أفريقيا؟ قانون التسعين يوماً ، وبموجب هذا القانون ، كان يحق لأى ضابط «توقيف واعتقال أى شخص يشتبه في ارتكابه ، أو في شروعه في ارتكاب أى عمل مخالف للقانون ، تحت ستار الشيوعية أو أية منظمة غير شرعية ، أو عدم الإفشاء بمعلومات عن تلك الجرائم» . ولم يكن يسمح للسجناء بأية زيارات خارجية سوى زيارة القاضى مرة في الأسبوع . وتتجدد فترة التسعين يوماً حسب تقدير الضابط للمدة التى يرى أن المعتقل قد استوفى فيها كل الاستجوابات[٤٠] . ورغم أن هذا القانون قد تمّ إيقافه عام ١٩٦٤ ، فإنه لم يلغَ ، حيث لايزال « الاعتقال دون محاكمة » جزءاً من النظام القضائى في جنوب أفريقيا . وعنوان مذكرات روث فيرست حول السجن (١١٧ يوما) مشتق من هذا القانون . لقد تم احتجازها مبدئيا لمدة ٩٠ يوماً . وبعد ذلك مباشرة ، أعيد اعتقالها بمجرد أن صافحت قدماها أرض الشارع ، بعد إطلاق سراحها من مركز الشرطة ، ثم عادت بعد ٢٧ يوماً إلى بيتها وأمها وأطفالها دون أى تفسير لذلك : « عندما تركونى ، في بيتى أخيراً ، كنت مقتنعة أنها ليست النهاية ، وأنهم سيعودون مرة أخرى»[٤١] . وفي عام ١٩٨٢ ، أثناء فترة المنفى ، اغتيلت فيرست بواسطة خطاب ملغّم .

ولم يكن اعتقال روث فيرست ، بموجب قانون التسعين يوماً ، أول تجربة لها مع جهاز الشرطة في جنوب أفريقيا . فقد صدر قبل ذلك أمر بمنعها من مزاولة عملها الصحفى ، فتحولت من الكتابة إلى البحث وعمل «الكتالوجات» وتصنيف الكتب . واعتقلت لعضويتها النشيطة في المؤتمر الوطنى الأفريقى ، وذلك أثناء مغادرتها قاعة القراءة الرئيسية بمكتبة الجامعة . وقد اعتقل ، في الفترة نفسها ، الكثير من قادة الحركة بمن فيهم نيلسون مانديلا ودينيس بروتس . ومثل مذكرات نوال السعداوى وبالوش ، فإن قصة فيرست تعد أكثر من شهادة على معاناتها الشخصية في سجون جنوب أفريقيا . إن تجربتها الذاتية يتضمنها إطارٌ نصّى من التحليل الاجتماعى لبناء نظام السجن .

وينتقل نص فيرست من وصف تجربتها إلى سرد عمليات اعتقال وتعذيب المعتقلات السياسيات الأخريات ، اللائى وصلت حكاياتهن إلى أسماعها . وقد كان كل خوفها في ذلك الوقت ينحصر في قضية التضامن الجماعى داخل السجن . فقد كانت خائفة من أن تتمكن السلطات من إيهام زميلاتها بأنها خانتهن أو خدعتهن . وكانت هذه هى نقطة ضعفها . وقد دفعت ضراوة مقاومة السجينات سلطات التمييز العنصرى إلى عدم التفرقة بين الرجال والنساء ، والسود والبيض . « وفي البداية ، كان التعذيب من نصيب السود فقط ، ولكن لم يكد ينقضى أربعة عشر شهراً على قانون التسعين يوماً حتى بدأ التعذيب ينصب أيضا على البيض ، ذلك أن البيض ، كل

البيض ، مختلفون كل الاختلاف عن الأفارقة السود ، ويجب أن يعاملوا بشكل مختلف حتى فى السجن»(٤٢) . وبذلك تم إهدار قداسة النساء البيض ، وكن يحتجزن للضغط على أزواجهن . ولم يقم مبدأ التضامن ، داخل المؤتمر الوطنى الأفريقى ، على أساس الجنس أو النوع ، بل على أساس المعارضة الجماعية لقانون التمييز العنصرى . وقد اضطرت سلطات السجن والنظام القضائى إلى إدراك حقيقة تلك المعارضة فى النهاية .

وعلى صعيد آخر ، كان نظام الخدمة نفسه فى السجن يقوم على التضاد ، التضاد الذى تصر فيرست على أنه يتعلق بالروابط العائلية المبنيّة على الولاء الإجبارى الناجم عن تلك الروابط . فمعظم السجانات اللائى قابلتهن فيرست خلال ١١٧ يوماً خلال سجنها ، على سبيل المثال ، كن «أرامل لرجال شرطة» ، نساء تم تعويضهن عن فقد أزواجهن بتعيينهن فى جهاز السجن . ولاحظت فيرست أن الخدمة داخل السجن تبدو ، فوق ذلك ، «كما لو كانت تسير بشكل عائلى ، حيث تصبح ابنة الشرطى حارسة ، للإبقاء على نظام الخدمة داخل العائلة» . وهكذا ، فإن قصة (١١٧ يوماً) لا تحكى عن التزام المعتقلات المستمر بالنضال ضد الفصل العنصرى فحسب ، لكنها تنقد نظام السجن ، القائم على استغلال التعاون العائلى والولاء الخاص بجهاز السجن الذى يتضمن أيضا تحديد النوع والجنس والطبقة ـ فى خدمة نظام سياسى قمعى . إن التمييز الأدبى بين «البنوة» و «الانتساب» هو ، بدوره ، تمييز بين أجهزة الدولة الرجعية والنضال التقدمى ضد العنصرية والتمييز العرقى أو الدينى . وتقول فيرست معلقة على ذلك فى بداية قصتها : «إن نقد الطبيعة العرقية للقانون ، أو استخدام الشرطة لفرضه ، هو بمثابة إهانة لأم رجل الشرطة أو ديانته» . إذ عن طريق استدعاء فروض الطاعة من الأبناء للآباء « تقوم أقسام الشرطة القذرة بالحفاظ على توهج شعلة النزعة العرقية فى مراكز لا تحصى من البلاد»(٤٣) .

وتعتبر تجربة السجن بالنسبة لباريوس دى تشونجارا نقطة تحول فى تاريخ حياتها ، فتقسم رواياتها إلى قسمين . أما مذكرات فيرست فقد كتبت مساوية لعدد الأيام التى أمضتها فى السجن (١١٧ يوماً) تحت قانون التسعين يوماً . أما ريموندا هـ . طويل فقد كتبت (وطنى ، سجنى) ، وهى امرأة فلسطينية تعيش فى الضفة الغربية تحت الاحتلال الإسرائيلى ، وقد حددت إقامتها فى منزلها عقاباً لها من السلطات الإسرائيلية بسبب مقاومتها لممارسات الاحتلال العسكرى الإسرائيلى ضد الشعب الفلسطينى . وتقضى هذه العقوبة بوضع السجين تحت المراقبة المستمرة وعدم السماح له ، على الإطلاق ، بمغادرة المنزل . وقد كان مسموحاً لريموندا ، فى البداية ، بتلقى مكالمات تليفونية واستقبال الزوار ، إلا أنها حرمت من هذا الحق عندما اكتسبت قضيتها شهرة واسعة . وفى هذا الإطار الروائى كتبت ريموندا قصة حياتها . وهى قصة مبنّية على الهروب ، والغربة ، والضياع ، والكفاح والصمود . وهى قصة ذاتية غير منفصلة عن التاريخ الجماعى للشعب الفلسطينى . وتظهر أحداث الحياة الخاصة لريموندا ، جنباً إلى جنب ، مع لحظات مهمة فى تاريخ الشعب الفلسطينى : فقد ولد أحد أبنائها مع نكسة يونيو ١٩٦٧ ، وكان اعتقالها مواكباً لسقوط معسكر اللاجئين فى تل الزعتر عام ١٩٧٦ . وفضلاً عن ذلك ، كانت ريموندا تصارع البناء الأبوى (البطريركى) للمجتمع الفلسطينى التقليدى ، والقمع الذى تمارسه الدولة الإسرائيلية وسلطات الاحتلال فى آن . فعلى سبيل المثال ، كان محتماً عليها إذا أرادت السفر أن تحصل على موافقة الحكومة الإسرائيلية وموافقة زوجها أيضا . ولذلك يعتبر عنوان مذكراتها (وطنى ، سجنى) حاسماً فى جدول أعمال حركة التحرير ، ورؤية المجتمع المدنى الجديد (العلمانية Secularism) التى تحاول تطويرها نساء من أمثال بالوش وفيرست ودى تشونجارا والسعداوى ، ومثلها هى .

إن الحركة النسائية Feminism ، بالنسبة للعديد من نساء العالم الثالث ، تعنى تحرير المرأة ، وتحرير المرأة يعتبر جزءاً من صراع أشمل ضد كل وجوه القمع . ومثل هذا الصراع يجب أن تكون له جذور فى الظروف المادية للشعب نفسه ، ولكنه أيضا يجب أن يتضمن احتمالات رؤية جماعية أوسع . إن الدور الفعّال للنساء ، فى صراعات التحرير القومى وحركات المقاومة فى العالم الثالث ، أسهم إسهاماً فاعلاً فى تشكيل إيديولوجيا سياسية فى أوطانهن ؛ إيديولوجيا تتخطى اختلافات

الجنس والنوع والعرق . وطبقاً لما يقوله سامورا ماكل Samora Machel رئيس موزمبيق ، فى مقالة بعنوان «تحرير النساء ضرورة أساسية للثورة» : «إن التضاد العدوانى ليس بين النساء والرجال ، ولكنه بين النساء والنظام الاجتماعى ؛ بين كل الشعوب المستغلة ، الرجال والنساء ، والنظام الاجتماعى . . . ولذلك ، فكما لا يمكن وجود ثورة دون تحرير الرجال ، فإن الصراع لتحرير المرأة لا يمكن أن ينجح دون انتصار هذه الثورة»(٤٤) . وقد أوضح غسان كنفانى هذه العلاقة التبادلية فى «قضية أبو حميدو»(٤٥) ، وهى المقالة الأخيرة التى كتبها قبل اغتياله فى حادث انفجار سيارة فى بيروت عام ١٩٧٢ . وفى هذه المقالة يكرر الكاتب الفلسطينى الدعوة إلى ضرورة تثقيف الجميع ، الشعوب والمحاربين الثوريين (الفدائيين) على السواء . فقد كان أبو حميدو من رجال المنظمات الفلسطينية فى جنوب لبنان عام ١٩٧١ ، واتهمه الفلاحون باغتصاب إحدى بناتهم . وحوكم أبو حميدو وثبتت إدانته وحكم عليه بالموت . أما الفتاة فقد قتلها أخوها لأن «تلويث شرف الفتاة هو تلويث شرف العائلة» طبقاً للتقاليد . لذلك ، لابد من إعادة النظر فى هذه التقاليد الصارمة والأبنية الاجتماعية التى تدفع النساء إلى قتل أزواجهن وتدفع الأخوة إلى قتل أخواتهم . ويؤكد الكاتب أن التحرر القومى يجب أن يكون جزءاً من ثورة اجتماعية كبيرة . وفى نقده الجذرى لواقعة «أبو حميدو» ، يصرّ غسان كنفانى على ضرورة أن تقوم الحركة الثورية بتثقيف أفرادها ، الرجال والنساء جميعا ، من خلال ممارسات تؤدى إلى تحويل أنظمة الاستغلال - سواء كانت معتمدة على النوع أو الجنس أو الطبقة - إلى تضامن جماعى وانحياز فعال إلى رؤية مدنية (علمانية) . فليس هناك ، فى النهاية ، «وسيلة أخرى لقول هذا بلطف» ، كما يقول شاعر البلوش .

الهوامش :

١ - انظر : Kate Chopin, "The Story of an Hour,"in **Portraits**, ed. Helen Taylor (London: Women's Press, 1979) 82-84.

٢ - انظر : Balach Khan, "I Have No Way of Saying This Gently"
قصيدة غير منشورة . وهناك ثلاث قصائد أخرى لخان Khan منشورة فى **Seneca Review** 14 (1984) : 48-53.

٣ - من أجل النساء الفلسطينيات فى معسكرات اللاجئين بلبنان فى السنوات التى سبقت الغزو مباشرة انظر :
Ingela Bendt and James Downing, **We Shall Return: Women of Palestine**, trans. Ann Henning (London: zed press, 1982).

٤ - انظر :
Stephanie Urdang, **Fighting Two Colonialisms: Women in Guinea- Bissau** (New York: Monthly Review, 1979).

٥ - انظر : Hilda Bernstein, **For Their Triumphs and for Their Tears: Women in Apartheid South Africa** (London: International Defense and Aid Fund, 1978).

٦ - انظر : Manlio Argueta, **One Day of Life**, trans. Bill Brow (New York: Random House, 1983).
Ngugi Wa Thiongo, **Petals of Blood** (New York: E.P. Dutton, 1978).

٧ - انظر : Christine Obbo, **African Women: Their Struggle for Economic Independence** (London: Zed Press, 1980)
وانظر أيضا : العدد الخاص من : **MERIP Reports** 14, no. 5 (1984) عن العمالة المهاجرة وتأثيراتها على النساء فى مصر واليمن .

٨ - انظر : Frank O'Connor, **The Lonely Voice** (Cleveland: World Publishing Co., 1960).

٩ - انظر : Massao Miyoshi, "Against the Grain: Reading the Japanese Novel in America," in **Critical Perspectives in East Asian Literature**, ed. Peter H. Lee (Seoul: International Cultural Society of Korea, 1984), 223.

١٠ - انظر : Roger Rosenblatt, "Black Autobiography: Life As the Death Weapon, "in **Autobiography: Essays Theoretical and Critical**," ed. James Olney (Princeton: Princeton University Press, 1980), 168, 171.

١١ - انظر : Michael Sprinker, "The End of Autobiography: Fictions of the Self," in **Autobiography** 342.

١٢ ـ انظر : H. Bruce Franklin, **The Victim as Criminal and Artist: Literature from the American Prison** (New York: Oxford University press, 1978). 249-50.

١٣ ـ بالإضافة إلى تقارير عن الدول والأنظمة المنفردة انظر أيضا : **Torture in the Eighties** (London: Amnesty International,1984).
حول مناقشة أجراها كتاب مع كتاب آخرين واجهوا السجن سواء بوصفه تهديداً أو بوصفه واقعاً ، انظر :
The Writer and Human Rights, ed. Toronto Arts Group for Human Rights (New York: Doubleday, 1983).

١٤ ـ انظر : Gayatri Chakravorti Spivak, "Rethinking the Political Economy of Women"
ورقة مقدمة إلى مركز بيمبروك للمؤتمرات حول سياسات النظرية النسوية Rhode Island, March 14-16, 1985.

١٥ ـ انظر : Bessie Head, "The Collector of Treasures," in **The Collector of Treasures** (London: Heinemann, 1977); Nawal al-Saadawi, **Woman at Point Zero**, trans. Sherif Hetata (London: Zed Press, 1983), and **Memoirs from the Women's Prison** (Cairo: Dar al-Mustaqbal al-Arabi, 1984); in arabic, translations my own. See also Akhtar Baluch, "Sister, Are You Still Here? The Diary of a Sindhi Woman Prisoner," with introduction and notes by Mary Tyler in **Race and Class** 18 (1977): 219-45; Domitila Barrios de Chungara and Moema Viezzer, **Let Me Speak: Testimony of Domitila, A woman of the Bolivian Mines,** trans. Victoria Ortiz (New York: Monthly Review, 1978); Ruth Frist, **117 Days** (New York: Stein & Day, 1965); Raymonda H. Tawil **My Home, My Prison** (London: Zed Press, 1983). Other examples include Mary Tyler, **My Years in an Indian Prison** (London: VictorGollanz, 1977); Etel Adnan, **Sitt Marie Rose,** trans. Georgina Kleege (Sausalito, Calif.: Post Apollo Press, 1982); and Rosemary Sayigh, *"The Mukhabarat state;* Testimony of a Palestinian Woman Prisoner" **Race and Class** 26 (1984).

١٦ ـ انظر : Joan Kelly- Gadol, "The Social Relation of the Sexes: Methodological Implications of Women's History," in **The Signs Reader: Women, Gender and Scholarship,** ed. Elizabeth Abel and Emily Abel (Chicago: University of Chicago press, 1983), 11.

١٧ ـ انظر : Susan Scheehter, **Women and Male Violence: The Visions and Struggles of the Battered Women's Movement** (Boston: South End Press, 1983).

١٨ ـ انظر : Chungara, 194-206.

١٩ ـ انظر : Nahid Yeganeh, "Women's Struggles in the Islamic Republic of Iran" in **In the Shadow of Islam: The Women's Movement in Iran,** ed. Azar Tabari and Nahid Yeganeh (London: Zed Press, 1982), 34.

٢٠ ـ انظر : Gloria Joseph, "The Incompatible Menage a Trois: Marxism, Feminism, and Racism," in **Women and Revolution: A Discussion of the Unhappy Marriage of Marxism and Feminism,** ed. Lydia Sargent (Boston: South End Press, 1981), 95, 106.

٢١ ـ انظر : Edward Said, **The World The Text, and the Critic** (Cambridge: Harvard University Press, 1983), 24.

٢٢ ـ انظر : Tayeb Salih, **Season of Migration to the North,** trans. Denys Johnson-Davies (London: Heinemann, 1968).

٢٣ ـ انظر : Margaret Kinsman, "Beasts of Burden: The Subordination of Southern Tswana Women, 1800-1840, **Journal of Southern African Studies** 10 (October 1983): 39-54.

٢٤ ـ انظر : Head, **Collector of Treasures,** 88.

٢٥ ـ انظر : Bessie Head, **Serowe: The Village of the Rain Wind** (London: Heinemann, 1981).

٢٦ ـ انظر : Head, **Collector of Treasures,** 91-92.

٢٧ ـ انظر : Ngugi wa Thiong'o, "Literature in School, "in **Writers in Politics** (London: Heinemann, 1981), 38.

٢٨ ـ انظر : Indres Naidoo and Albie Sachs, **Robben Island: Ten years As a Political Prisoner in South Africa's Most Notorious Penitentiary** (New York: Vintage, 1983).
احتجز اندرى نايدوى إصلاحية جزيرة روبين فى الفترة من ١٩٦٣ إلى ١٩٧٣ .

٢٩ ـ انظر : Agnes Smedley, **Daughter of Earth** (Old Westbury, N.Y: Feminist Press, 1973).

٣٠ ـ انظر : Al-Saadawi, **Woman at Point zero, i.**

٣١ - الأرقام الحقيقية غير معلومة ، فى اليوم التالى للموجة الأولى من الاعتقالات نشرت قائمة باسماء ما يقرب من ١٥٠٠ معتقلا فى جريدة الأهرام المصرية الحكومية .

٣٢ - انظر : Nawal al-Saadawi, **Memoirs from the Women's prison** (Cairo: Dar al-Mustaqbal al-Arabi, 1984).

٣٣ - انظر : Frederic Jameson, **The Political Unconscious: Narrative As a Socially Symbolic Act** (Ithaca: Cornell University Press, 1981), 105.

٣٤ - انظر : Tariq Ali, Can **Pakistan Survive ? The Death of a state** (London: Verso, 1983)
من أجل تحليل تاريخى للأزمة الباكستانية الحالية .

٣٥ - انظر : Baluch, 222-23, 241.

٣٦ - انظر : Ibid., 241, 225, 240.

٣٧ - انظر : Mu'in Basisu, **Descent into the Water: Palestinian from Arab Exile**, trans. Saleh Omar (Wilmette, Ill.: Median Press, 1980); and Ngugi wa Thiong'o, **Detained: A Writer's Prison Diary** (London: Heinemann, 1981).

٣٨ - Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses," in **Lenin and Philosophy**, trans. Ben Brewster (New York: Monthly Review, 1971,) 147.

٣٩ - انظر : Chungara, 127-28, 149, 160.

٤٠ - انظر : Allen Cook, **South Africa: The Imprisoned Society** (London: International Defense and Aid Fund, 1974.)

٤١ - انظر : First, 142.

٤٢ - انظر : Ibid., 133.

٤٣ - انظر : Ibid., 67, 30.

٤٤ - انظر : Samora Machel, "The Liberation of Women is a Fundamental Necessity for the Revolution," in **Mozambique: Sowing the Seeds of Revolution** (London: Committee for Freedom in Mozambique, Angola, and Guinee, 1974). Also cited in Introduction, "Sister, Are You Still Here?"

٤٥ - Ghassan Kanafani, "The Case of Abu Hamidu, **Shu'un filastiniyya** 12 (August 1972): 8-18.



وثـــائق

محاكمة فقه اللغة العربية

إعداد : نسيم مجلى

تقديم :

صدر كتاب (مقدمة فى فقه اللغة العربية) للدكتور لويس عوض عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى عام ١٩٨٠ ، كما هو واضح من تاريخ الإيداع بدار الكتب المسجل فى نهاية الكتاب .

وظل الكتاب معروضا للبيع فى مكتبات الهيئة مدة تقرب من عامين ، بيع خلالها نحو ألف نسخة من كمية المطبوع منه . وهذا يعنى أن الكتاب قد أخذ دورة كاملة من التداول فى كل أنحاء مصر ، وفى معرض الكتاب الدولى فى يناير ١٩٨١ ، مما يجعل فكرة المنع أو المصادرة عبثا لا جدوى منه . وكما يقول ا . ف . ستون :

« إن الأفكار ليست فى هشاشة البشر . فهى غير قابلة للكسر . فهى لا يمكن أن ترغم على شرب السم . لقد عرف سقراط أن أفكاره سوف تحيا بعد موته ، وكذلك مثله ، ولكن أثينا سوف تحمل عار موته » .
(من كتابه « محاكمة سقراط ») .

ورغم هذا كله ، تقدمت إدارة البحوث والنشر بالأزهر بمذكرة تطلب فيها تدخل الحكومة لضبط الكتاب ومنعه من التداول ومصادرته . والمذكرة كتبت فى ٦ سبتمبر ١٩٨١ ، أى فى اليوم التالى لحملة الاعتقالات التى قام بها الرئيس السادات ضد خصومه ومعارضيه السياسيين ، وشملت الحملة اعتقال ١٥٣٦ من كبار المفكرين والسياسيين والصحفيين ، فضلا عن كبار رجال الدين الإسلامى والمسيحى . وقد أفلت الدكتور لويس عوض من الاعتقال .

ونتيجة لهذا لم يجد خصوم لويس عوض شيئا ضده فحـ : قضية الكتاب .

وردا على ذلك ، قام المؤلف برفع دعوى للمطالبة بالإفراج عن الكتاب حتى لا يحرم من الوصول إلى القراء الذين أعد لهم . كما تقدم الأستاذ أحمد شوقى الخطيب المحامى بمذكرة وافية يفند فيها كل ما جاء بمذكرة مجمع البحوث من ادعاءات ضد الكتاب ورد عليها من نصوص الكتاب . لكن المحكمة لم تلتفت إلى مذكرة الدفاع وأيدت الضبط .



ومنطوق قرار المحكمة يقتصر على « تأييد الضبط » ، أى التحفظ على ما بقى من نسخ الكتاب . وإذا كانت تلك الظروف قد حالت دون عمل استئناف لهذا الحكم ، فإن الأمر ما زال متروكا للحاكم العام لإصدار قرار حاسم بالإفراج عن الكتاب ، إنقاذا لحرية الفكر ، وتأكيدا لتطابق سلوكنا مع أقوالنا فى إقامة صروح الديمقراطية ، فلا حرية ولا ديمقراطية فى ظل مصادرة الرأى الآخر .

ويهمنى فى هذا الصدد أن أشير إلى رأى الدكتور سيد رزق الطويل ، وهو أحد العلماء المسلمين الذين يرفضون موقف لويس عوض لكنه يرفض المصادرة بالدرجة نفسها . ويقول :

«إن مصادرة الفكر المنحرف بقوة القانون يوحى (كذا) بعجز الفكر القويم عن النضال ، ويشكك فى قدرته على الثبات ، وإنه ليس له من خصائصه الذاتية ما يحميه ، ويذود عنه ، وإنه لا حيلة له إلا الاستعانة بقوة القانون» . كما يضيف أن المصادرة ضد طبيعة الحياة التى يقوم أمرها على الصراع المستمر بين الخير والشر ، لتظهر القيم الفاضلة ، ويعلو شأن المثل الكريمة . ويشير إلى موقف القرآن الكريم الذى يأبى فرض الإيمان على البشر « وقل جاء الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر » (المحاورة . . أقوى من المصادرة ، أدب ونقد ، يناير ١٩٩٢) .

أما الدكتور محمد أحمد خلف الله ، فقد ذهب فى العدد نفسه من المرجع السابق إلى ما يلى :

« أما عن مصادرة الكتاب من قبل الأزهر فأنا لا أوافق عليها لسبب بسيط جدا ، وهو أن الثقافات الإسلامية فى القرنين الثالث والرابع الهجريين كانت حرة وطليقة ، بمعنى أن العقل العربى كان يجول فى الآفاق المختلفة ، وليس أدل على ذلك من أن علماء التوحيد كانوا يتحاورون فى وجود الله ذاته وفى وحدانيته . وقضية « ابن حنبل » فى طبيعة القرآن وهل هو قديم أم حادث ، هى خير دليل فى هذا المقام » .

وأضيف ، هنا ، أن لويس فى هذا الكتاب يستعرض بعض هذه الجوانب ، فى ضوء علاقتها باللغة العربية وفقه اللغة ، ويشير إلى أسباب قفل باب الاجتهاد فى هذا الموضوع ، وذلك فى تقديمه للحديث عن فقه اللغة العربية فى ضوء المناهج الحديثة . ويرى لويس عوض رأيه فى هذه الأمور ، خطأ أو صوابا ، ولكن حسبه أنه يربط العقل العربى الحديث بأزهى عصور الفكر والثقافة العربية . وهو يقول إن العرب والمسلمين كان لهم فكر حى ومدارس فلسفية تجتهد وتتصارع ، وكانت لهم حضارة وارفة الظلال تمتد من حدود الصين شرقا إلى إسبانيا غربا ، وهو يؤكد ذلك فى عديد من كتبه الأخرى ، فهل يمكن أن يكون هذا المفكر عدوا للإسلام أو للعرب كما يتصور بعض الناس ؟ !

وأكتفى بهذا التقديم لنعرض ملف القضية الذى يتضمن ثلاث وثائق هامة هى :

١ ــ مذكرة مجمع البحوث الإسلامية التى طالبت بضبط الكتاب ومصادرته فى ١٩٨١/٩/٦ .

٢ ــ مذكرة دفاع مقدمة من الأستاذ أحمد شوقى الخطيب محامى الدكتور لويس عوض ، يفند فيها ما جاء بمذكرة مجمع البحوث من ادعاءات ، ويرد عليها من نصوص الكتاب بما يثبت عدم صحتها .

٣ ــ قرار المحكمة الذى صدر فى ١٩٨٣/٦/٣٠ ، مؤيدا لعملية الضبط .

الوثيقة الأولى: الاتهام

. سلامة
بالسامية

" المآخذ على كتاب " مقدمة فى فقه اللغة العربية "
تأليف / د / لويس عوض

هذا الكتاب ينطوى على مخالفات دينية ولغوية خطيرة ينبغى أن ننبه الى شرحها .

فى الفصل الثانى من هذا الكتاب

يرى المؤلف أن مذهب أهل السنة فى القول بقدم القرآن وما تبعه من القول بقدم اللغة العربية يرتبط بنظرية اللوجوس المسيحية التى تقول بقدم الكلمة .

ففى نظره أن فقهاء الاسلام اجتهدوا أن يضعوا نظرية الوحى فى الاسلام على غرار نظرية اللوجوس وهى كلمة الله المرادفة لعقل الله او للروح القدس او نظرية الفيربوم وهى كلمة الله المرادفة للفعل الا او الفيات او الخلق الاول بكلمة " كن فيكون فكان الكون وهى فى نهاية الأمر صورة من صور اللوجوس المرادف لعبارة " روح الله وكلمته " مقدمة فى فقه اللغة العربية ص ٨٥ ، ص ٨٦ وأيضا ص ٦٩ .

مهاجمة الكتاب عقيدة التوحيد الاسلامية وجعلها تقوم على مبدأ التثليث وكثيرا ما حاول وصل الاسلام بهذه النظرية فى مواقع كثيرة . ويزعم أن كلمة " صمد " فى العربية وهى من الاسماء الحسنى " كلمة محيرة لأنها مادة جامدة لم تشتق من فعل ولم يشتق منها فعل .

ويفهم من كلام د / لويس عوض ما يلى :

أ) أن " صمد " ثلاثة وأن الثلاثة فى مفهوم الكلمة قائم على اختلاف علماء اللاهوت المسيحى وطبيعة المسيح والله وكيفية اتصالها بكلمة " صمد " يعنى الاسم فيها هو الصفة والصفة هى الاسم ومعنى " الصمدية " الثالوث او الثلاثة .

ب) لم تشتق الكلمة " صمد " من الفعل " صمد " " يصمد " .

ج) الصمد من الأسماء الحسنى وهى كلمة نادرة الاستعمال غامضة المعنى وهى كلمة محيرة ولذلك ربط المفسرون معناها دائما بتوكيد التوحيد وانكار التثليث فى مفهوم الصمدانية " مقدمة ص ٣٠٥ " وزعم أن كلمة " الصمد " فى القرآن الكريم تنطوى على مبدأ التثليث .

فعند حديثه عن العدد " ثلاثة " " ص ٣٠٥ " عقد مقارنة بين كلمة " خمت " المصرية القديمة وكلمة " صمد " العربية وجعل كلا منها مساوية للأخرى او بعبارة ثانية جعل قوانين الفونطيقا

« المآخذ على كتاب « مقدمة فى فقه اللغة العربية »

تأليف/د. لويس عوض

هذا الكتاب ينطوى على مخالفات دينية ولغوية خطيرة ينبغى أن ننبه إلى شرها .

فى الفصل الثانى من هذا الكتاب :

١ ـ يرى المؤلف مذهب أهل السنة فى القول بقدم القرآن وما تبعه من القول بقدم اللغة العربية يرتبط بنظرية اللوجوس المسيحية التى تقول بقدم الكلمة .

ففى نظره أن فقهاء الإسلام اجتهدوا أن يضعوا نظرية الوحى فى الإسلام على غرار نظرية اللوجوس ، وهى كلمة الله المرادفة لعقل الله أو للروح القدس أو نظرية الفيربوم Verbum وهى كلمة الله المرادفة للفعل « الإلهى » أو « الفيات » Fiat أو الخلق الأول بكلمة « كن » فيكون فكان الكون ، وهى فى نهاية الأمر صورة من صور اللوجوس المرادف لعبارة « روح الله وكلمته» (مقدمة فى فقه اللغة العربية ص ٨٥ ، ص ٨٦ وأيضا ص ٦٩) .

٢ ـ مهاجمة الكتاب عقيدة التوحيد الإسلامية وجعلها تقوم على مبدأ التثليث وكثيرا ما حاول وصل الإسلام بهذه النظرية فى مواقع كثيرة . ويزعم أن كلمة « صمد » فى العربية « وهى من الأسماء الحسنى » كلمة محيرة لأنها مادة جامدة لم تشتق من فعل ولم يشتق منها فعل .

ويفهم من كلام د/لويس عوض ما يلى :

(أ) أن « صمد » ثلاثة وأن الثلاثة فى مفهوم الكلمة قائم على اختلاف علماء اللاهوت المسيحى وطبيعة المسيح والله وكيفية اتصالها بكلمة « صمد » يعنى الاسم فيها هو الصفة والصفة هى الاسم ومعنى « الصمدية » الثالوث أو الثلاثة .

(ب) لم تشتق الكلمة « صمد » من الفعل « صمد » « يصمد » .

(ج) الضمد من الأسماء الحسنى ، وهى كلمة نادرة الاستعمال غامضة المعنى وهى كلمة محيرة ولذلك ربط المفسرون معناها دائما بتوكيد التوحيد وإنكار التثليث فى مفهوم الصمدانية (مقدمة ص ٣٠٥) ، وزعم أن كلمة « صمد » فى القرآن الكريم تنطوى على مبدأ التثليث .

فعند حديثه عن العدد « ثلاثة » ص ٣٠٥ عقد مقارنة بين كلمة « خمت » المصرية القديمة وكلمة « صمد » العربية وجعل كلا منها مساوية للأخرى ، أو بعبارة ثانية جعل قوانين الفونطيقا تسوغ التبادل بين الخاء الحامية والصاد العربية وبين التاء الحامية والدال العربية وحكم بأن الكلمة العربية « صمد » متطورة عن الكلمة المصرية القديمة « خمت » .

ومادام قد ذكر كلمة « خمت » المصرية ثلاثة فإن كلمة « صمد » ثلاثة أيضا بقول الكتاب .

وطبقا القوانين الفونطيقا « خمت » المصرية = « صمد » العربية قانون ح الحامية تساوى س السامية فإذا كان الأمر كذلك كان معنى الصمدية :

« الثالوث » أو الثلاثة وكان معنى الصمدية بناء التوحيد على قبول نظرية الانبثاق نقول : وهذه التصورات مجرد أوهام لا تجد الدليل العلمى .

٣ ـ ومن الجوانب الخطيرة فى هذا الكتاب التهجم على النصوص القرآنية .

فالكاتب مثلا ينكر أمر خصب جنوبى الجزيرة العربية « اليمن » فى التاريخ القديم ويصف القول بخصب هذا الجزء من الجزيرة بأنه تشنجات بشرية تحتاج فى تفسيرها إلى تشنجات جيولوجية .

نقول : وهذا إنكار للحقائق المسلم بها وثائقيا وتاريخيا .

فالقرآن الكريم ، وهو أوثق النصوص وأعلاها ، يشير إلى خصب جنوبى الجزيرة العربية قائلاً : « لقد كان لسبأ فى مسكنهم آية جنتان عن يمين وشمال كلوا من رزق ربكم واشكروا له بلدة طيبة ورب غفور . فأعرضوا فأرسلنا عليهم سيل العرم وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذواتى أكل خمط وأثل وشىء من سدر قليل . ذلك جزيناهم بما كفروا وهل نجازى إلا الكفور » . فإنكار خصب اليمن ووصفه بأنه تشنجات يعد اتهاماً للنص القرآنى الموثوق به ، مع أن الحقائق والوثائق تؤيد ما جاء به القرآن الكريم ، ولذا فهذه الدعوى زيف بلا مراء .

٤ ـ والكاتب يتخطى الحدود فيزعم أن الإسلام ينطوى على العنصرية والعصبية ، فالإسلام كان يضم العرب والمستعربين « الموالى » وبالطبع كان فى زعمه يتضمن أن الإسلام الصحيح فيه طبقات غير طبقات الإيمان والتقوى والعمل الصالح ، وهو ما لم ينص عليه صراحة فى التاريخ الإسلامى خشية الفتنة ولمخالفته صراحة لجوهر الدين (مقدمة ص ٥٤) . والواقع أن الكاتب ارتكب مخالفات تاريخية ، وعليه فالإسلام كان ولا يزال ممثلا للاهتمام بغير العرب ، وكان الموالى من الشرف إلى حد كبير فى عصر الرسول « ص » وبالقرآن الكريم يضع هذا المبدأ المهم قائلا : « يأيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير » .

أما أن مبدأ العنصرية لم يُنص عليه صراحة فى الدين الإسلامى خشية الفتنة ، فهذا لا دليل عليه من الواقع ولا من التاريخ ، وهو يناقض نفسه حين يدعى أن جوهر الدين الإسلامى يتنافى مع التعصب ، وقد جعل الكاتب العصبية والعنصرية تتجلى فى قريش لأنهم أهل النبى ومنهم نشأ فنشأ الشرف معهم لهذه القبيلة .

ثم إن الخوارج والشيعة يمثلان ـ فى رأيه ـ ثورة واحتجاجا على سيادة الجنس العربى على الشعوب الإسلامية باسم اللغة والدين ، بل وسيادة قريش على كافة القبائل العربية لمجرد أن النبى كان قرشيا « مقدمة ص ٥٤ » واتهم علماء العربية بالتعصب والعنصرية حين تحدثوا عن أثر لهجة قريش فى اللغة العربية وأنها تغلبت على بقية اللهجات واللغات الأخرى ، وجعل ذلك كله بسبب نزول القرآن الكريم بلهجة قريش وبسبب سيادة قريش ولهجتهم بعد انتصار الإسلام .

وهذا الحديث قصد به الكاتب الغض من شأن اللهجة القرشية بخاصة واللغة العربية بعامة والغض من شأن أصحاب تلك اللهجة التى نزل بها القرآن الكريم والتقليل من أثرها فى تكوين اللغة العربية محاولة إرجاع هذا الأثر إلى العصبية والعنصرية « مقدمة ص ٦٠ ، ٦١ ، ٦٧ » .

٥ ـ الكاتب يتهم أئمة الإسلام كالإمام الشافعى وأبى عبيدة بالعصبية والعنصرية أيضا لمجرد أنهما قالا : إن اللغة العربية تخلو من الألفاظ الأعجمية فقد اتهم قول الإمام الشافعى بسعة العربية وإمكان اتفاق لغتين فى بعض الألفاظ بأنه موقف دعاة العنصرية العربية الذين غالوا فى تصورهم لقدم الجنس العربى والحضارة العربية « مقدمة ٦٥ » .

وادعى أن نظرية التعصب للغة العربية يجعلها لاتقبل الألفاظ الدخيلة هو السبب فى دخول العربية فى مأزق شطرها إلى لغتين لغة الكتابة المقدسة ولغة الكلام الدارجة .

والعلماء الذين قالوا بوقوع الأعجمى فى القرآن ليسوا شعوبيين بل إنهم جمع غفير من الصحابة وصدر الأمة مثل ابن عباس ومجاهد وعكرمة وأبى عبيدة القاسم ابن سلام وغيرهم من جملة العلماء وكبار الباحثين قديما وحديثا .

أما دعوى الكاتب بأن منع وقوع الأعجمى فى القرآن شطر العربية إلى شطرين ، فهى دعوى غير مسلمة بل إنها تنطوى على نظرة خبيثة تريد ترك الباب مفتوحا لدخول الألفاظ

والتراكيب الأجنبية فى اللغة العربية لتفقد العربية شخصيتها ، بل إن طبيعة الانضباط وعدم التهاون هى التى حفظت لنا لغة القرآن سليمة حتى الآن .

فهذه التهم التى ألقى بها الكاتب تعد سابقة خطيرة فى التهجم على أئمة الإسلام والتهوين من شأن هؤلاء الأعلام وأثرهم ومكانتهم العلمية والدينية للمسلمين والأمة العربية .

وإن الكاتب يريد أن يصل إلى أغراضه عن طريق قلب الموازين والحقائق وجعل اللغة طريقة .

٦ - وقد استنتج بناء على مقدمات افتراها - أن صلب اللغة العربية ذاته كان من نفس الشجرة التى تفرعت عنها المجموعة الهندية الأوربية قبل هجرة العرب من موطنهم القوقازى إلى شبه الجزيرة العربية التى تحمل اسمهم الآن . وبالتالى فإنه ادعى أن ما نجده من عناصر غير هندية أوربية هو الدخيل وليس صلب الأصلاب .

وهو بهذا يحاول أن يثبت أن كتابه يقوم على دعم رأيه الذى يقلب الموازين فيجعل العربية فرعا من فروع اللغات الهندية الأوربية .

ويقول الكاتب : « وقد انتهيت من أبحاثى فى فقه اللغة إلى أن اللغة العربية هى أحد فروع الشجرة التى خرجت منها اللغات الهندية الأوربية » .

٧ - وأكثر من ذلك جعل التأثير الأوربى مستمرا فى العربية حتى عصر الرسول « ص » ومن المغالطات الكبيرة فى هذا الكتاب محاولة الكاتب فصل مصر عن العرب والساميين وجعلها حامية وهى محاولة تدحضها حقائق التاريخ فالثابت أن الساميين والعرب نزلوا إلى مصر وأفريقية ، فقد تمت هجرات قديمة إلى مصر حوالى الألف الرابع ق.م. وهاجرت عشائر سامية إلى بلاد الحبشة قبل الميلاد بعدة قرون ، ويذكر المؤرخون أن الهجرات السامية ظلت تتدفق على مصر منذ عصور ما قبل التاريخ وطوال العصور القديمة حتى الفتح الإسلامى فى القرن السابع الميلادى .

ومن هذا يتبين أن المؤلف د/لويس عوض أراد الكيد للإسلام فألف كتابه هذا زاعما أنه دراسة وعلم وتحقيق وفى الحق أنه زيف وباطل وتضليل .

ونرى محاسبة هذا الكاتب على خروجه وتهجمه ونيله من الإسلام .

كما نرى مصادرة هذا الكتاب حفاظا على مشاعر المسلمين ومنعاً لهذه الافتراءات أن تنتشر ويلتبس على القراء ما هو عام وما هو حقد وكيد .

الأمين العام المساعد للمجمع

١٩٨١/٩/٦

[توقيع]

الوثيقة الثانية : الدفاع

أحمد شوقى الخطيب
المحامى لدى محكمة النقض

بسم الله الرحمن الرحيم

محكمة جنوب القاهرة الابتدائية

السيد الأستاذ/رئيس المحكمة

مذكرة

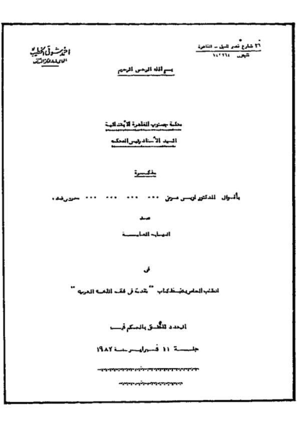
بأقوال الدكتور لويس عوض
معروض ضده ضد النيابة العامة

فى

الطلب الخاص بضبط كتاب « مقدمة فى فقه اللغة العربية »
المحدد للنطق بالحكم فيه
جلسة ١١ فبراير سنة ١٩٨٢

(١)

(١) فى يقين المطمئن غاية ما يكون الاطمئنان للقاء صفحته ، الواثق غاية ما تكون الثقة بعدالة وشموخ القضاء المصرى ، يلتمس المعروض ضده رفض تأييد الضبط والأمر



٢٦ شارع قصر النيل – القاهرة
تليفون ٧٤٠٢٦١

أحمد شوقي الخطيب

بسم الله الرحمن الرحيم

محكمة جنوب القاهرة الابتدائية

السيد الأستاذ رئيس المحكمة

مذكرة

بأقوال الدكتور لويس عوض ... ... مدعى

ضد

النيابة العامة

في

الطلب العاجل بضبط كتاب "مقدمة في فقه اللغة العربية"

المحدد للنطق بالحكم فيه

جلسة ١١ فبراير سنة ١٩٨٧

بالإفراج عن الكتاب فورا ، تأسيسا على أن هذا الضبط لا يستند إلى أى سند من الحق أو الواقع أو القانون ، وأن الحقائق الثابتة فى الأوراق تنقض تماما الأسباب التى بنى عليها ، وتدحضها من أساسها ونهائيا ، وفيما يلى بيان ذلك :

(٢)

(٢) فأولى هذه الحقائق الثابتة بالأوراق :

أن الكتاب لم يطبعه ولم ينشره مؤلفه ، ولا نشره ناشر خاص ، وإنما الذى قام بطبعه ، ونشره ، وتوزيعه — بل وحرص على أن يحتكر وحده حق نشره وتوزيعه هو الدولة نفسها، ممثلة فى وزارة الثقافة التى قامت بطبعه وتوزيعه عن طريق إحدى مؤسساتها الرسمية ، أو بالأدق المؤسسة الرسمية الحكومية المختصة بطبع ونشر الكتب بالذات ، والكتب ذات القيمة بطبيعة الحال وهى « الهيئة المصرية العامة للكتاب » ، وذلك كالثابت من العقد المبرم بينها وبين المؤلف فى ١٩٧٨/٥/٦ ، والمقدم بحافظتنا الأولى .

(٣) وحسب الكتاب هذه الحقيقة كيما تعصمه من الضبط أو المصادرة . إذ من المستحيل استحالة مطلقة أن تقوم الدولة بطبع ونشر كتاب ، يتضمن مساسا بالنظام العام باى صوره — ناهيك عن المساس بالدين — أو يتضمن على أى نحو ما يستدعى مصادرته . ومن المعلوم — والطبيعى بل البديهى — أن الدولة لا تطبع أى كتاب إلا بعد مراجعته مراجعة دقيقة ، ليس فقط للتأكد من عدم مساسه بالنظام العام — أو بالدين !! — على أى نحو ، وإنما للتأكد من أنه كتاب له قيمته العلمية والتى تدعو الدولة إلى أن تتولى أمر طبعه ونشره .

(٤) بل أكثر من ذلك أن تحرص على النص فى العقد على أن تحتكر — وحدها دون غيرها — حق طبعه ونشره (التمهيد ، والبند ثانيا) أو . . لمدة ثلاث سنوات تبدأ من تاريخ نشر الكتاب ، ولا يجوز للطرف الثانى (المؤلف) أن يتعاقد على نشره أو طباعته مع الغير أو أن يقوم بنشره بنفسه ، ويتحمل الطرف الثانى (المؤلف) بكافة الأضرار المادية والأدبية التى تترتب على ذلك ، ويقدرها الطرف الأول (الدولة) . فهل يمكن أن يقال بعد ذلك أن الكتاب ينطوى على مساس بالنظام العام ، أو بالدين ، أو بما يدعو لنيله على الإطلاق ؟ !!

. . . .

وتثبت حقيقة ثانية :

أن العقد أبرم فى ٦ مايو ١٩٧٨ ، ومع ذلك لم يصدر الكتاب إلا فى ١٩٨٠ كالثابت من رقم إيداعه بدار الكتب الوارد بنهايته ، وبداهة فكل هذا الوقت الذى يناهز العامين لم يكن لإتمام طباعته ، وإنما قبل ذلك — وقبل طباعته — مراجعته مراجعة علمية شاملة ، ومن جميع الجوانب وهو ما ينتفى معه تماما أى قول — أو حتى مجرد تصور — بانطوائه على ما يمس بالنظام العام أو بالدين .

(٣)

(٦) وثانى الحقائق الثابتة بالأوراق :

إن الكتاب — كالثابت به كما قدمنا — صدر فى أوائل سنة ١٩٨٠ فى حين لم يصدر أمر الضبط إلا فى نهاية سنة ١٩٨١ (١٥

ديسمبر ١٩٨١ بالتحديد) أى بعد حوالى السنتين من صدوره ونشره وتداوله ، وتحت سمع وبصر الدولة بسائر أجهزتها ، وإدارة البحوث والنشر بالأزهر والسيد أمينها المساعد ، والذى لم يتقدم بمذكرته إلا فى ١٩٨١/٩/٦ ، وفى اليوم التالى مباشرة ليوم ١٩٨١/٩/٥ الشهير الذى جرى فيه ما جرى ، واعتقل خلق الله ورجال الفكر والجامعات وسيقوا للسجون زرافات ووحدانا ، حتى قيض الله لهم — ولمصر — عهدا جديدا أعاد الحق إلى نصابه وأعادهم للحرية وأزال عنهم آثار ما لحق بهم من عدوان .

. . . .

وأن تأتى المذكرة سند طلب الضبط فى هذا الوقت بالذات ، فله بلا أدنى شك دلالته الناطقة فى أنها لم تكن إلا مسايرة للطوفان الذى اجتاح البلاد وقتئذ ، ودون وجه حق على الإطلاق ، بدليل بادرة العهد الجديد إلى إنهائه وإزالته .

(٨) على أن الأهم من ذلك هو السؤال :

كيف يمكن أن يظل الكتاب متداولا لمدة عامين تقريبا — علنا ، وفى الأسواق ، وتحت سمع وبصر الدولة بمختلف أجهزتها ، بل والدولة نفسها هى التى طبعته وهى التى تتولى — طوال هذين العامين — توزيعه !

نقول :

كيف يحدث هذا — ويستمر لمدة عامين — لو كان فى الكتاب كلمة واحدة ، ولا نقول سطر واحد ، ينطوى على أدنى مساس بالدين أو بالنظام العام أو بما يستدعى ضبطه ؟ !!

وأليس هذا أقطع دليل يشهد للكتاب ويرد عنه تماما أى ادعاء بمخالفته للنظام العام أو القانون أو بانطوائه على ما يستدعى الضبط .

(٤)

(٩) وثالث الحقائق الثابتة بالأوراق :

ما شهد به للكتاب أعلام الفكر فى مصر ومنهم الكاتب والمفكر الكبير — الإسلامى النزعة — الأستاذ نجيب محفوظ ، وكذلك المفكر المعروف الأستاذ توفيق الحكيم ، الذى كان يعتبر — وأظنه لا يزال — فيلسوف الدولة الرسمى !

(المستندان ٢ ، ٣ بحافظتنا الأولى) .

(أ) لقد كتب الأستاذ نجيب محفوظ يقول للمؤلف إنه فرغ من قراءة الكتاب ، ثم يضيف قائلا عنه :

« ورغم أن فقه اللغة من المواد التى أقاربها من بعيد »
« فقد بهرنى منهجه العلمى ، ودقته الكبرى فى »
« البحث والتقصى ، وبهرنى أيضا أن يصدر مثل »
« هذا العمل الفذ فى هذا الجو الثقافى فيهزه هزة »
« نرجو أن تستمر وتزداد قوة حتى ترجع مصر إلى سابق »
« موقعها العلمى فى الوسط العربى . . . » .

ويشير فى النهاية إلى سابقة تنويهه بأهمية الكتاب فى الإذاعة . .

(أى تحت سمع الملايين ، ومع ذلك لم يقل أحد قط إن فى الكتاب ما يمس النظام العام أو الدين أو يستدعى الضبط !)

(ب) كما كتب الأستاذ/ توفيق الحكيم يثنى على الكتاب وعلى الجد والاجتهاد والصبر المبذول ، ثم يقول ما نصه :

أولا : « . . من الواضح أنه ليس كتابا لعامة القراء ولا حتى لأكثر المثقفين ، بل هو مما لا يتوفر عليه إلا جلة المتخصصين » ، — أى أنه لم يكتب لعامة القراء ، ولا يقرأه عامة القراء ، بل لا يستطيع قراءته أصلا — ناهيك عن الحكم عليه إلا جلة « المتخصصين » .

ثانيا : « . . لاشك أن اللغة العربية لجديرة بأن يبحث فى جذورها وفروعها المفكرون الجادون أمثالك » (أى المؤلف) .

ثالثا : أن المفكرين من الأسلاف سبق أن بحثوا فى ذلك ، كما بحثوا فيما ورد فى القرآن الكريم من الألفاظ التى تنسب إلى سائر اللغات . ومنهم المفكر الإسلامى الكبير (ابن عطية)

الذى عرفه الأستاذ/ الحكيم بأنه من جهابذة القدماء المفكرين وأورد جانبا مما قاله فى هذا الشأن .

(وهذا هو ما تسميه مذكرة إدارة البحوث تهجما على الإسلام وعلى اللغة العربية ، سامح الله كاتبها الذى يتكلم فيما لا يعلم)

رابعا : أن مثل هذا البحث كما يقول الأستاذ/الحكيم هو :
« . . . ما عرفت حضارة العرب والإسلام فى أزهى عصورها »
« لذلك سررت غاية السرور أن يقوم مفكر مثلك بالبحث »
« فى فقه اللغة ليسير فى طريق الأسلاف الباحثين بهذا »
« الصبر والجلد والالتزام دون إحجام أمام الصعوبات » .

. . . .

وبالإضافة لهذين الكتابين القاطعى الدلالة ، فقد قدمنا عدد جريدة أخبار اليوم الصادر فى ١٩٨٢/١/٢ والمتضمن تحقيقا عن (أحسن كتاب قرأوه فى عام (١٩٨١) تحدث فيه الأستاذ على شلش المفكر والناقد الأدبى والفكرى المعروف عن الكتاب باعتباره أحسن كتاب قرأه فى سنة ١٩٨١ م .

(٥)

(١٠) ورابع الحقائق الثابتة بالأوراق ، وبالكتاب نفسه :

أن مؤلفه لم يقل شيئا من عنده ، وإنما استعرض ما قاله كبار أئمة الفكر العربى والإسلامى وأمهات كتب الفكر العربى والإسلامى ، كل ذلك كالثابت فى الكتاب الذى يحفل بذكر أئمة الفكر ، وأمهات الكتب وعيونها ، ولا ينفك يشير إليها فى كل موضع ، وفى كل صفحة من صفحاته ، أمثال :

. . . تاريخ الطبرى .
. . « المهذب » للسيوطى .
. . مقدمة ابن خلدون .
. . «رسالة الغفران» للمعرى .
. . . « الخصائص » لابن جنى .
. . « المعرب » للجواليقى .
. . « المزهر فى علوم اللغة » للسيوطى .
. . . « شفاء الغليل فيما فى كلام العرب من الدخيل » .
. . « المغنى » للقاضى عبد الجبار .
. . . . إلخ . . . إلخ .

(١١) والكتاب ــ كالثابت به ــ لم يقتصر على استعراض فكر معين دون غيره ، وإنما يستعرض الأفكار المختلفة ، والمدارس المختلفة والمذاهب المختلفة ، وهو شيمة العالم المفكر عندما يكتب ، وما يستوجب إزجاء الشكر له ، وليس سوق اللوم والضبط والمصادرة !

الكتاب يتحدث ــ مثلا ــ عن المعتزلة ، فيتحدث عن الأشاعرة ، وعن أهل السنة ، والشيعة ، هولا يقتصر على رأى ، ولا ينحاز إلى رأى ، ولا يحبذ رأيا ، وإنما هو يستعرض ــ فى أمانة علمية مطلقة ــ سائر المدارس الفكرية المعروفة فى الفكر العربى والإسلامى ، والتى ــ مهما اختلفت فيما بينها ــ فإن أحدا لم يقل إن فيها ما يمس الدين أو القرآن الكريم ، وحاشا لله ثم حاشا لله ألف مرة أن يحدث وأن يقال ذلك .

(١٢) وأخيرا خامس هذه الحقائق الثابتة بالأوراق :

وإذا كان ما تقدم يكفى ــ بالقطع ــ للإفراج عن الكتاب ، فإنه تبقى حقيقة خامسة ثابتة بالأوراق ، يتعين إثباتها ، ألا وهى أن كل ما جاء بمذكرة إدارة البحوث بشأن الكتاب غير صحيح بالمرة ، بل ومخالف تماما للثابت به ، ويحسبنا بيانا وتأكيدا لذلك مجرد الاستعراض السريع لما جاء بالمذكرة ، وما جاء بالكتاب ، كما يلى :

أولا

(١٣) تقول المذكرة فى أولى (كذا) بنودها ــ « ففى نظره (المؤلف) أن فقهاء الإسلام اجتهدوا أن يضعوا نظرية الوحى فى الإسلام على غرار نظرية (اللوجوس) ، ويشير إلى ص ٨٥ .

وبالرجوع إلى هذه الصفحة نجد شيئا مختلفا تماما ، نجد المؤلف يستعرض آراء ائمة الإسلام والمدارس الإسلامية فى طبيعة القرآن والوحى ، فيقول إنها تتلخص فى ثلاثة (كذا) مدارس : الأشاعرة ، والمعتزلة ، وفرقة ما بين بين ، وبعد أن

يستعرض آراء تلك المدارس المختلفة ــ التي لم يقل أحد بتاتا إن أياً منها يتهجم على الإسلام أو يشى به ــ نجده يختتم الصفحة (٨٥) ــ بعكس ما تقول المذكرة تماما إذ يقول ما نصه :

« وبهـذا وضعت المعتزلـة النقيض لاجتهادات فقهـاء الإسلام »
« الذين اجتهدوا فى أن يضعوا نظرية الوحى فى »
« الإسلام على غرار نظرية (اللوجوس)» .

(١٤) ولقد قدمنا بحافظتنا التالية كتاب (الدين والـوحى والإسلام) تأليف مصطفى باشا عبد الـرازق رئيس الجمعية الفلسفية المصرية التى أصدرت هذا الكتاب ، وقد تناول فيه معنى « الوحى » عند فقهاء المسلمين من مختلف المـدارس بما لا يختلف بتاتا عما جاء فى الكتـاب ، ولم يقل أحـد إن كتاب مصـطفى باشـا عبد الـرازق فيه مسـاس بـالـدين أو واجب المصادرة !!

ثانيا

(١٥) تقـول المذكـرة ــ أو بالأدق تفترى افتـراء ــ عـلى الكتـاب أنه ينـطوى على « مهـاجمة الكتـاب عقيدة التـوحيد الإسلامية وجعلهـا تقوم عـلى مبدأ التثليث » ، وتضيف أنـه « زعم أن كلمة (الصمد) فى القرآن الكريم تنطوى على مبدأ التثليث » . .

والمؤلف المعروض ضده ، وكذلك محاميه المتشرف بكتابة هـذه المذكـرة ، يستنكران بشـدة هذا الـذى افترتـه المذكـرة والمخالف بل المناقض للثابت بالكتاب صراحة والذى جاء به صراحة (ص ٣٠٦) عن كلمة « الصمد » ما نصه حرفياً أنها كلمة : « . . . نادرة الاستعمال ، وأشهر استعمال لها هو »
« فى الصمدية ، ولذا ربط المفسرون معناها دائما »
« بتوكيد التوحيد وإنكار التثليث فى مفهوم الصمدانية »

(١٦) بـل الأكثر من ذلـك : أن الكتاب يقـول فى ذات الصفحـة (ص ٣٠٦) أنه ، حتى فى المسيحيـة ، أو فى أهم مدرستين للاهوت المسيحى ، فإن :

« . . . معنى الصمدية بناء التوحيد على قبول نظرية »
« الانبثاق Transubstantiation ورفض مساواة » .
« المسيح لله فى الجوهر Consubstantiation » .
« فى أهم مدرستين للاهوت المسيحى نبعتا من الفكر »
« البيزنطى . . . » .

. . . .

ثالثا

(١٧) تقول المذكرة ــ ألا تبت يد كاتبها ــ إن الكتاب فيه تهجما على النصوص القرآنية إذ إنه ينكـر أمر خصب جنـوبى الجزيرة العربى « اليمن » فى التاريخ القديم . .

وهذا القول افتراء خالص مخالف بل مناقض للكتاب الذى جاء عكسه تماما حيث يقول فى آخر سطر ص ٧ ما نصه حرفيا :

« أما تاريخ الحضارة العربية الجنوبية (أى سبأ ومعين) »
« فيبدأ نحو ٨٠٠ ق . م . أى ثمانية »
« قرون قبل الميلاد !! . . »

رابعا

(١٨) ويبلغ الافتراء الذروة بالمذكرة حين تفترى ــ قاتل الله من سطرها ــ أن الكتاب يزعم أن الإسلام ينطوى عـلى العنصرية والعصبية .

وهذا بدوره افتراء خالص نستنكره بكل شدة أيضا وندين كاتبه الذى من المؤكد أنه لم يقرأ الكتاب أصلا ، وإلا لما قوى على أن يفترى ما افتراه .

الكتـاب واضح تمـاما فى أنـه يقـول إن الإسـلام يـرفض العنصـريـة والعصبيــة ، ولكن هنـاك من أرادوا أن يستغلوا الإسلام بسبب نزوله باللغة العربية ليعطوا أنفسهم ــ بوصفهم عربا ــ امتيازا خاصا للولاية ولحكم الأنصار ، وبالـذات بنو (كذا) أمية ، فى حين أن الإسلام يرفض ذلك تماما ، ويقوم ــ وكما جاء بالكتاب حرفيا (ص ٥٥) ، على أن :

« . . الخلافة أو الإمـامة أو الإمـارة على المؤمنـين ليست وراثية » .

« وإنما تحق لمن تختاره الجماعة ، ولو كان عبدا أسود »
فهل هذا هو القول بأن الإسلام ينطوى على العنصرية ؟ !!

خامسا

(١٩) وتدعى المذكرة ــ افتراءا (كذا) ــ أن الكتاب قصد به الغض من شأن اللهجة القرشية التى نزل بها القرآن ، وباللغة العربية بعامة ، وهو افتراء مختلق تماما ويقطع فى أن كاتب المذكرة لم يقرأ الكتاب أصلا ، والذى يقول ص ٦٧ حرفيا :

« ولقد توسع فقهاء اللغة العربية الأوائل وكثير من المتأخرين »
« فى إثبات ما جاء فى « الصاحبى » لابن فارس من أن »
« (لغة العرب أفصل اللغات وأوسعها) وكان عليهم أن »
«يواجهوا مشكلة تعدد لهجات العرب التى كادوا يسمونها »
« (لغات) فى الموازنة مع لغة قريش التى نزل بها »
« القرآن ، فاتفقت كلمتهم على أن لغة قريش كانت أرقى »
« لغات العرب وجعلوا من لغة قريش معيار الصحة والفصاحة »
« ولا شك بسبب نزول القرآن بلغة قريش . . »
أفهل بعد ذلك تكذيب قاطع لافتراءات المذكرة وصاحبها ؟ !!

. . . .

سادسا

(٢٠) وتفترى المذكرة أن الكتاب اتهم أئمة الاسلام (ص ٦٥) كالإمام الشافعى وابن عبيدة بالعنصرية والعصبية لمجرد قولهما بخلو اللغة العربية من الألفاظ الأعجمية ، وتضيف أن قول الكتاب بأن منع وقوع الأعجمى فى القرآن شطر العربية شطرين هو قول خبيث لأنه يترك الباب مفتوحا لدخول الألفاظ الأجنبية فى اللغة العربية مما يفقدها شخصيتها (!!) .

وهذا الافتراء ــ بشقيه ــ مختلق ولا أصل له فى الكتاب بل مناقض للثابت فيه . .

(٢١) إذ بالرجوع إلى ص ٦٥ التى أشارت إليها المذكرة نجدها خالية تماما مما تفتريه ، وليس بها ــ على الإطلاق ــ أى اتهام لأئمة المسلمين بالعنصرية أو بغيرها ، وكل ــ ونقول كل ــ ما فيها هو استعراض ــ مجرد استعراض ــ علمى بحت لسلسلة من عيون وأمهات الكتب العربية والإسلامية التى كتبها أئمة الفكر الإسلامى والعربى ، والتى وجدوا فيها ما فى اللغة العربية من ألفاظ أجنبية ، وهى على التوالى ، وكما جاءت بالكتاب ص ٦٥ :

ــ كتاب « المعرب » للجواليقى المتوفى ١١٤٥ م .
ــ كتاب « التذييل والتكميل ، لما استعمل من اللفظ الدخيل » للبشبيش المتوفى ١٤١٧ م .
ــ كتاب « المزهر فى علوم اللغة » للسيوطى المتوفى ١٥٠٥ م .
ــ كتاب « شفاء الغليل فيما فى كلام العرب من الدخيل » للخفاجى المتوفى ١٦٥٩ م .
ــ الاشتقاق العربى للأصمعى المتوفى ٨٣٠ م .
ــ كتاب « الخصائص » لابن جنى المتوفى ١٠٠١ م .

(٢٢) هذا ما جاء بص ٦٥ من الكتاب الذى لم يفعل أكثر من أن استعرض آراء المفكرين والأئمة المختلفة فى مسألة وجود ألفاظ أجنبية (أو أعجمية) فى اللغة العربية ، واستعرض أمهات الكتب فى هذا الخصوص على نحو ما قدمنا ، والتى وضعها أئمة من علماء المسلمين والعرب لا يرقى اليهم أو إلى علمهم ولا إلى دينهم ، أحد على الإطلاق ، وليس محرر هذه المذكرة الشقية . .

(٢٣) وإذا كان كل ما تقدم قاطعا فى درء أى افتراء عن الكتاب ، قاطعا فى فساد كل حرف جاء بالمذكرة ضد طلب الضبط ، وكانت كل الحقائق السابق استعراضها قاطعة فى ذلك أيضا ، وفى مقدمتها :

أ . . أن الدولة نفسها هى التى أصدرته .
ب . . وأنه ظل متداولا تحت سمع وبصر كافة أجهزة الدولة ، وإدارة البحوث ، وغيرها ، طوال العامين .

إذا كان ذلك ، فإنه بالتأكيد يكفى للقضاء برفض طلب تأييد الضبط والإفراج عن الكتاب ، ودون ما حاجة أصلا لتشكيل أى لجنة لمراجعته .

. . . .

(٢٤) إن لنا لعظيم الثقة فى قضائنا المصرى المجيد الشامخ ، الذى يظل كل من يعيش على أرض هذا الوطن ،

ويصون له حريته ، ويرد عنه كل عدوان .

هكذا كان القضاء المصرى ، وهكذا سيظل دائما .

كما كان مع طه حسين عندما اتهموا كتابه « الشعر الجاهلى » منذ أكثر من نصف قرن .

ومع الشيخ على عبد الرازق عندما اتهموا كتابه « الإسلام وأصول الحكم » منذ أكثر من نصف قرن أيضا .

ومع توفيق الحكيم عندما اتهموا كتابه « يوميات نائب فى الأرياف » منذ أربعين عاما .

ومع نجيب محفوظ عندما اتهموا كتابه « أولاد حارتنا » فى السبعينيات .

ومع الدكتور ثروت عكاشة عندما اتهموا كتابه « الفنون التشكيلية فى العالم الإسلامى » فى السنوات القليلة الماضية .

وأولا وأخيرا

مع كل صاحب فكر

ومع كل ضحية من ضحايا العدوان والإرهاب الفكرى .

. . . .

بناء عليه

ولما تراه المحكمة الموقرة من أسباب أفضل . .

نلتمس القضاء برفض طلب تأييد المصادرة والإفراج عن الكتاب .

وكيل المعروض ضده
أحمد شوقى الخطيب
المحامى

الوثيقة الثالثة : الحكم

بسم الله الرحمن الرحيم
باسم الشعب
محكمة جنوب القاهرة الابتدائية
حكم

بالجلسة المنعقدة علنا بسراى المحكمة فى يوم الخميس الموافق ١٩٨٣/٦/٣٠ برئاسة السيد الأستاذ/حسنين فؤاد رئيس المحكمة .

وبحضور السيد الاستاذ عبد السميع شرف الدين وكيل أول نيابة أمن الدولة العليا وبحضور السيد/امين كامل حنا امين السر

صدر الحكم الآتى :

فى التظلم رقم ٦٣٥ لسنة ١٩٨١ حصر امن الدولة العليا
المرفوع من : نيابة أمن الدولة العليا

ضد

الدكتور/لويس عوض
الهيئة

بعد سماع المرافعة ومطالعة الاوراق

حيث إن الواقعة تخلص فيما أثبته محرر المحضر الضبط (كذا) المقدم حمدى عبد الكريم بمحضره المؤرخ ١٩٨١/١٢/١٥

من أنه تم اخطار مباحث امن الدولة من ادارة البحوث والنشر بالازهر الشريف من أنه يتداول بالاسواق كتاب بعنوان (مقدمة فى فقه اللغة العربية) تاليف الدكتور لويس عوض وأن الكتاب يتضمن تهجما على الاسلام والمسلمين على اللغة العربية والقرآن الكريم وان الكتاب يتضمن بعض الموضوعات التى تنال من الاسلام وتهاجم القرآن الكريم وتشكك فى صحته (على النحو الموضح بالتقرير المرفق) وطلب السيد الامين العام المساعد لمجمع البحوث الاسلامية بالازهر الشريف اتخاذ اللازم قانونا نحو مصادرة هذا الكتاب حفاظا على مشاعر المسلمين ومنعا لحدوث فتنة وقد تم طباعة الكتاب بمطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب وقد تم التحفظ على عدد ٢٤٠٠ نسخة من نسخ الكتاب المطبوعة وعددها ٣٢٩٠ نسخة ومرفق طيه عدد ثلاث

نسخ وارفق بمحضره تقرير صادر من مجمع البحوث الاسلامية الامين العام المساعد بمآخذ الأزهر على كتاب مقدمة فى فقه اللغة العربية تاليف الدكتور لويس عوض فى الفصل الثانى من هذا الكتاب ص ٢ يرى المؤلف ان مذهب أهل السنة فى القول بقدم القرآن وما تبعه من القول بقدم اللغة العربية يرتبط بنظرية اللاجوس المسيحية التى تقول بقدم الكلمة ففى نظره ان فقهاء الاسلام اجتهدوا أن يضعوا نظرية الوحى فى الاسلام على غرار نظرية اللاجوس وهى كلمة الله المرادفة لعقل الله أو للروح القدس أو نظرية الفيربوم وهى كلمة الله المرادفة للعقل الالهى أو الفيات أو الخلق الأول بكلمة كن فيكون فكان الكون وهى فى نهاية الأمر صورة من صور اللاجوس المرادفة بعبارة روح الله وكلمته ص ٨٥ وص ٨٦ و٦٩ من الكتاب ، مهاجمة الكتاب عقيدة التوحيد الاسلامية وجعلها تقوم على مبدأ التثليث وكثيرا

ما حاول وصل الاسلام بهذه النظرية فى مواقع كثيرة ويزعم ان كلمة (صمد) فى العربية وهى من الاسماء الحسنى كلمة محيرة لانها مادة جامدة لم تشتق من فعل ولم يشتق منها فعل ويفهم من كلام د . /لويس عوض ما يلى : (أ) أن صمد ثلاثة وان الثلاثة فى مفهوم الكلمة قائم على اختلاف علماء اللاهوت المسيحية وطبيعة المسيح والله وكيفية اتصالها بكلمة صمد بمعنى الاسم فيها هو الصفة والصفة هى الاسم ومعنى الصمدية الثالوث أو الثلاثة (ب) لم تشتق كلمة صمد من الفعل صمد أو يصمد (جـ) الصمد من الأسماء الحسنى وهى كلمة نادرة الاستعمال وغامضة المعنى فهى كلمة محيرة ولذلك ربط المفسرون معناها

دائما بتوكيد التوحيد وانكار التثليث فى مفهوم الصمدانية ص ٣٠٥ وزعم ان كلمة الصمد فى القرآن الكريم تنطوى على مبدأ التثليث فعند حديثه ان العدد ثلاثة ص ٣٠٥ عند مقارنة بين كلمة (خمت) المصرية وكلمة صمد العربية وجعل كل (كذا) منهما مساويا (كذا) للأخرى أو بعبارة ثانية جعل قوانين الفونطيقا تسوغ التبادل بين الخاء الحامية والصاد العربية وبين التاء الحامية والدال العربية وحكم بان الكلمة العربية صمد متطورة عن الكلمة المصرية القديمة خمت وما دام قد ذكر أن كلمة خمت المصرية ثلاثة فان كلمة صمد ثلاثة ايضا . يقول الكتاب وطبقا لقوانين الفونطيقا خمت المصرية تساوى صمد المصرية قانون ح الحامية تساوى س السامية فاذا كان الأمر كذلك كان معنى الصمدية الثالوث أو الثلاثة وكان معنى الصمدية بناء التوحيد على قبول نظرية الانبثاق تقول ان هذه التصورات مجرد أوهام لا تجد الدليل العلمى . . ومن الجوانب الخطيرة فى هذا الكتاب التهجم على النصوص القرآنية فالكاتب مثلا ينكر أمر خصب جنوب الجزيرة العربية (اليمن) فى التاريخ القديم (ص ٣) ويصف القول بخصب هذا الجزء من الجزيرة بأنه تشنجات بشرية تحتاج فى تفسيرها الى تشنجات جيولوجية . ونقول هذا انكار للحقائق المسلم بها وثائقيا وتاريخيا فالقرآن الكريم وهو اوثق النصوص واعلاها . . يشير

إلى خصب جنوبى الجزيرة العربية قائلا : «لقد كان لسبأ فى مسكنهم آية جنتان عن يمين وشمال كلوا من رزق ربكم واشكروا له بلدة طيبة ورب غفور . فأعرضوا فأرسلنا عليهم سيل العرم وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذواتى أكل خمط وأثل وشىء من سدر قليل . ذلك جزيناهم بما كفروا وهل نجازى إلا الكفور » صدق الله العظيم فانكار خصب اليمن ووصفه بانه تشنجات يعد اتهاما للنص القرآنى الموثوق به مع ان الحقائق والوثائق تؤيد ما جاء به القرآن الكريم لذا فهذه الدعوى زيف للآراء كما ان الكتاب يتخطى الحدود فيزعم ان الاسلام ينطوى على العنصرية والعصبية فالاسلام كان يضم العرب والمستعربين (الموالى) وبالطبع كان فى زعمه يتضمن أن الاسلام الصحيح فيه طبقات غير طبقات الايمان والتقوى والعمل الصالح وهو ما لم (يتضمن) ينص عليه صراحة فى التاريخ الاسلامى خشية الفتنة ولمخالفته صراحة لجوهر الدين (ص ٥٤) من الكتاب وهذا من الكاتب مخالفة تاريخية وعلمية فالاسلام كان وما يزال

يهتم بغير العرب وكان للموالى من الشرف الى حد كبير فى عصر الرسول صلى الله عليه وسلم والقرآن الكريم يضع هذ المبدأ المهم قائلا « يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير » صدق الله العظيم . أما ان مبدأ العنصرية لم ينص عليه صراحة فى الدين الاسلامى خشية الفتنة فهذا لا دليل عليه من الواقع ولا من التاريخ وهو يناقض نفسه حين يدعى ان جوهر الدين الاسلامى يتنافى مع التعصب وقد جعل الكاتب العصبية والعنصرية تتجلى فى قريش لانهم آل النبى ومنهم من نشأ منشى الترف (كذا) معهم لهذه القبيلة ثم ان الخوارج والشيعة تمثلان (جمله) ــ فى رأيه ــ ثورة واحتجاجا على سيادة الجنس العربى على الشعوب الاسلامية باسم اللغة والدين وبل وسيادة قريش على كافة القبائل العربية لمجرد ان النبى كان قرشيا (ص ٥٤) كما يتهم علماء العربية بالتعصب والعنصرية حين تحدثوا عن أثر لهجة قريش فى اللغة العربية وانها تغلبت على بقية اللهجات واللغات العربية وجعل ذلك كله بسبب نزول القرآن الكريم بلهجة قريش وبسبب سيادة قريش ولهجتهم بعد انتصار الاسلام ، وهذا الحديث من الكاتب قصد به الغض من شأن اللهجة القرشية خاصة واللغة العربية عامة والغض من شأن اصحاب تلك اللهجة التى نزل بها القرآن الكريم والتقليل من اثرها فى تكوين اللغة العربية ومحاولة ارجاع ذلك الاثر إلى العصبية والعنصرية (ص ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢) ــ اتهم الكاتب ائمة الاسلام كالامام الشافعى وابى عبيدة بالعصبية والعنصرية أيضا لمجرد انهما قالا ان اللغة العربية تخلو من الألفاظ الأعجمية فقد اتهم قول الامام الشافعى بسعة اللغة العربية وامكان اتفاق لغتين فى بعض الالفاظ ، بانه موقف دعاة العنصرية العربية الذين غالوا فى تصورهم لقدم الجنس العربى والحضارة العربية (ص ٦٥) كما ادعى ان نظرية التعصب باللغة العربية يجعلها لا تقبل الألفاظ الدخيلة هو السبب فى دخول العربية فى مأزق شطرها إلى لغتين لغة الكتابة المقدسة ولغة الكلام الدارج وان العلماء الذين قالوا بوقوع الأعجمى فى القرآن ليسو شعوبيين بل منهم جمعا (كذا) غفير من الصحابة مثل ابن عباس ومجاهد وعكرمة وأبى عبيدة القاسم ابن سلام وغيرهم من جل العلماء وكبار الباحثين قديما وحديثا أما دعواه من منع وقوع الاعجمى فى القرآن شطر العربية إلى شطرين فهى دعوة غير مسلم بها بل إنها تنطوى على نظرة خبيثة تريد ترك الباب مفتوحا لدخول الالفاظ والتراكيب الأجنبية فى اللغة العربية لتفقد اللغة العربية شخصيتها بل ان طبيعة الانضباط وعدم التهاون هى التى حفظت لنا لغة القرآن سليمة حتى الآن . فهذه التهم التى القى بها الكاتب تعد سابقة خطيرة فى التهجم على أئمة الإسلام والتهوين من شان هؤلاء الأعلام واثرهم ومكانتهم العلمية الدينية للمسلمين ولائمة العربية وانه يريد ان يصل إلى أغراضه عن طريق قلب الموازين والحقائق وجعل اللغة طريقه . وقد استنتج بناء على مقدمات افتراها أن صلب اللغة العربية ذاته كان من صلب الشجرة التى تفرعت عنها المجموعة الهندية الأوربية قبل هجرة العرب من موطنهم القوقازى إلى شبه الجزيرة العربية التى تحمل اسمهم الآن وبالتالى فانه ادعى ان ما نجده من عناصر غير هندية أوربية هو الدخيل وليس صلب الاصلاب ، وهو بهذا يحاول ان يثبت ان كتابه يقوم على دعم رأيه الذى يقلب الموازين فيجعل اللغة العربية من فروع اللغات الهندية الاوربية اذ انه يقول انه انتهى من ابحاثه فى فقه اللغة الى ان اللغة العربية هى أحد فروع الشجرة التى خرجت منها اللغات الهندية الأوربية واكثر من ذلك فانه جعل التأثير الأوروبى مستمرا فى اللغة العربية حتى عصر الرسول صلى الله عليه وسلم ومن المغالطات الكبيرة فى هذا الكتاب محاولة من الكاتب فصل مصر عن العرب والساميين وجعلها حامية وهى محاولة تدحضها حقائق التاريخ فالثابت ان الساميين والعرب نزلوا إلى مصر وأفريقيا فقد تمت هجرات قديمة إلى مصر حوالى الألف الرابع قبل الميلاد وهاجرت عشائر سامية إلى بلاد الحبشة قبل الميلاد بعدة قرون (ص ٥) ويذكر المؤرخون ان الهجرات السامية ظلت تتدفق على مصر منذ عصور ما قبل التاريخ وتوالى العصور القديمة حتى الفتح الاسلامى فى القرن السابع الميلادى ومن هذا يتبين ان المؤلف الدكتور لويس عوض أراد الكيد للإسلام فألف كتابه هذا زاعما انه دراسة وعلم وتحقيق وفى الحق انه زيف وباطل وتضليل وبعرض الأوراق على السيد محامى عام نيابة أمن الدولة فأشر (كذا) سيادته بتاريخ ١٩٨١/١٢/١٥ فقر الضبط وبعرض (كذا) على السيد المستشار رئيس محكمة جنوب القاهرة بتحديد جلسة للنظر فى تأييد أمر الضبط وبعرضه على السيد المدعى العام الاشتراكى للنظر وبعرض الأوراق على

السيد الأستاذ المستشار رئيس المحكمة أشر سيادته بتاريخ ١٩٨١/١٢/١٦ بندب الهيئة الماثلة لاتخاذ الاجراءات وبذات التاريخ اشرنا بتحديد جلسة ١٩٨١/١٢/٢٣ لنظر الأمر وتكليف النيابة العامة بإعلان المتهم وبعد أن تداولت الدعوى بالجلسات على النحو الموضح بمحاضرها وبجلسة ١٩٨٢/٣/٣١ قضت هذه المحكمة وقبل الفصل فى الموضوع بتشكيل لجنة من السادة الأستاذ الشيخ احمد حسن الباقورى والاستاذ توفيق الطويل والأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى تكون مهمتها مطالعة كتاب (مقدمة فى فقه اللغة العربية) للدكتور لويس عوض لبيان ما اذا كانت هناك مغالطات دينية أو لغوية يتضمنها الكتاب المذكور وما اذا كانت هذه المغالطات ان وجدت تخالف نصوص الشريعة الاسلامية كمصدر للدستور والتشريع وتعد تهجما على الاسلام والمسلمين وعلى اللغة العربية والقرآن الكريم من عدمه ثم عادت بجلسة ١٩٨٢/٥/٢٧ وقضت قبل الفصل فى الموضوع باستبدال اللجنة السابق ندبها بلجنة أخرى تشكل من مجمع البحوث الاسلامية ومن بين اعضائه بحيث لا يقل عددهم عن ثلاثة يرأسهم السيد رئيس المجمع وعضوين (كذا) من بين أعضائه وذلك لأداء المأمورية المبينة بمنطوق الحكم الصادر من هذه المحكمة بتاريخ ١٩٨٢/٣/٣١ وذلك بذات الصلاحيات الممنوحة للجنة السابق ندبها ونفاذا لهذا الحكم قدم المجمع ذات التقرير السابق الاشارة (إليه) والمرفق بمحضر الضبط . وبعد ان تداولت الدعوى بالجلسات على النحو الموضح بمحاضرها . وبجلسة ١٩٨٣/١/١٥ لم يحضر المعروض ضده وقرر ممثل النيابة أن المعروض ضده اعلن بجلسة ٨٣/١/١٥ والتمس تأييد أمر الضبط ثم حضر وكيل العروض ضده والتمس اجلا لحضور المحامى الأصلى للاطلاع .

وحيث ان المحكمة قررت اصدار حكمها بجلسة ١٩٨٣/٢/١٩ ثم قررت مد اجل الحكم لجلسة اليوم فقدم المعروض ضده مذكرة بدفاعه اورد فيها اعتراضه على تغيير (ص٦) اللجنة السابق ندبها بالحكم الصادر بجلسة ١٩٨٢/٣/٣١ كما ان اللجنة الحالية هى ذات الخصم والتمس القضاء برفض طلبُ التأييد والافراج عن الكتاب ومن باب الاحتياط الكلى ندب اللجنة التى سبق ان قضى الحكم التمهيدى الصادر فى ١٩٨٢/٣/٣١ بتشكيلها لأداء المأمورية المبينة به .

وحيث ان المتهم أعلن ومثل بالجلسة بوكيل عنه ومن ثم يكون الحكم حضوريا فى حقه .

وحيث ان المادة ٤٧ من الدستور الدائم الصادر سنة ١٩٧١ صريحة فى ان حرية الرأى مكفولة ولكل انسان التعبير عن رأيه ونشره بالقول والكتابة وغير ذلك من وسائل التعبير فى حدود القانون والنقد الذاتى البناء ضمانا لسلامة البناء الوطنى وحرية العقيدة ومن ثم فان حرية الرأى فى رأى الدستور ليست حرية السخرية أو حرية الازدراء بالشرائع أو التنظيم والقوانين أو حرية التحريض على ما هو قائم فى المجتمع . و اذا كان القصد الذى قصده الدستور المصرى وإباحه هو النقد الذاتى البناء ضمانا لسلامة البناء الوطنى وحفظ المشاعر للجماهير وحرياتهم وشرائعهم وحرماتهم ومن ثم فليس من قبيل النقد المباح الذى يتضمن التشهير أو التحريض أو الازدراء أو الاثارة .

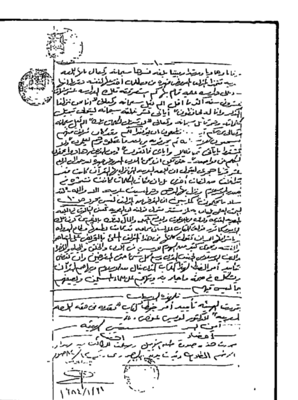
وحيث إن المادة ١٠٢ مكرر عقوبات تنص على عقاب كل من اذاع عمدا اخبار (كذا) أو بيانات أو إشاعات كاذبة أو مغرضة مثيرة أو دعايات إذا كان من شأن ذلك تكدير الأمن العام أو القاء الرعب بين (كذا) أو الحاق الضرر بالمصلحة العامة أو إيذاء مشاعر وشعائر الديانات الأخرى كما أنه لا يشترط فى وجوب العقاب طبقا لما ورد بالفقرة الأخيرة للنص سالف الذكر عدم صحة البيانات أو الأخبار المذاعة أو المؤلفات بل اكتفى بأن تكون مغرضة .

وحيث انه بانزال القواعد المتقدمة على موضوع الكتاب محل المساءلة وما ورد به من تعليقات والمشار إليه آنفا على الرغم من اعتراض المعروض ضده على اللجان وطلبه تشكيل لجان أخرى وما ورد بمذكرات دفاعه فانه يتضح ما يلى :

أولا ان المؤلف أورد بصفحة ٣٠٦ من الكتاب أنه طبقا لقوانين الفونطيقا (حمت) المصرية تساوى (صمد) العربية (قانون ح الحامية = س السامية) فاذا كان الأمر كذلك كان معنى الصمدية (الثالوث) أو (الثلاثة) وكان معنى الصمدية بناء التوحيد على قبول نظرية الانبثاق ورفض مساواة المسيح لله فى الجوهر فى اهم مدرستين للاهوت المسيحى فتبعه الفكر البيزنطى ويلاحظ ان كلمة ص ٧ (صمد) العربية هى من الأسماء الحسنى كلمة محيرة لأنها مادة جامدة لم تشتق من فعل ولم

يشتق منها فعل ولا صلة لها بالهومونيم (صمد) (يصمد) وهى ثابتة مورفولجيا الاسم فيها هو الصفة والصفة هى الاسم وهى غامضة المعنى نادرة الاستعمال واشهر استعمال لها فى الصمدية . وهذا من المؤلف يتعارض مع الآية الكريمة « قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد » صدق الله العظيم ـ والآية الكريمة « وإذ قال الله ياعيسى ابن مريم أأنت قلت للناس اتخذونى وأمى إلهين من دون الله قال سبحانك ما يكون لى أن أقول ما ليس لى بحق إن كنت قلته فقد علمته تعلم ما فى نفسى ولا أعلم ما فى نفسك إنك أنت علام الغيوب . ما قلت لهم إلا ما أمرتنى به أن اعبدوا الله ربى وربكم وكنت عليهم شهيدا ما دمت فيهم فلما توفيتنى كنت أنت الرقيب عليهم وأنت على كل شىء شهيد » صدق الله العظيم . كما قال سبحانه وتعالى « إن مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب ثم قال له كن فيكون » صدق الله العظيم كما قال سبحانه وتعالى « قال إنى عبد الله آتنى الكتاب وجعلنى نبيا . وجعلنى مباركا أينما كنت وأوصانى بالصلاة والزكاة ما دمت حيا وبرا بوالدتى ولم يجعلنى جبارا شقيا والسلام على يوم ولدت ويوم أموت ويوم أبعث حيا ذلك عيسى ابن مريم قول الحق الذى فيه يمترون ، ما كان لله أن يتخذ من ولد سبحانه إذا قضى أمرا فإنما يقول له كن فيكون » صدق الله العظيم . كما قال سبحانه وتعالى « تكاد السموات يتفطرن منه وتنشق الأرض وتخر الجبال هدا ان دعوا للرحمن ولدا وما ينبغى للرحمن أن يتخذ ولدا إن كل من فى السموات والأرض إلا آتى الرحمن عبدا لقد أحصاهم وعدهم عدا » صدق الله العظيم . ومن هذه الآيات جميعها أن الله سبحانه وتعالى واحد أحد لم يلد بقصد فى الحوائج كمثله شىء وقد افرد نفسه بالصمدانية اى الفردية وليس بغيرها كما ذهب المؤلف واكد ذلك سبحانه وتعالى فى كتابه العزيز الذى لا يأتيه الباطل من خلفه او من قبله أما بالنسبة لما ساقه المؤلف من انكاره لخصب جنوبى الجزيرة العربية «اليمن» من التاريخ القديم مقررا ان القول يحتاج الى تشنجات جيولوجية فى تفسيره فانه يخالف الثابت فى الآية ص ٨ الخامسة عشر والسادسة من صوره (كذا) سبأ اذ قال سبحانه وتعالى « لقد كان لسبأ فى مسكنهم آية جنتان عن يمين وشمال كلوا من رزق ربكم واشكروا له بلدة طيبة ورب غفور فأعرضوا فأرسلنا عليهم سيل العرم وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذواتى أكل خمط وأثل وشىء من سدر قليل » صدق الله العظيم ، هذا فضلا عن ان المعروض ضده قد تطرق فى صفحة كتابه الماثل رقم ٥٤ ، ٥٥ من (كذا) أن الاسلام الصحيح فيه طبقات غير طبقات الايمان والتقوى والعمل الصالح وهذه هى طبقات العرق العربى واللغة العربية وهو ما لم ينص عليه صراحة فى التاريخ الإسلامى خشية الفتنة ولمخالفته صراحة لجوهر الدين بل ولنصه ولكنه متضمن فى تكون الدولة الاسلامية (أو على الأصح حتى نهاية عصر الأمين لان المأمون كان يرى رأى المعتزلة بسبب اختلاط أعراقه) اى حتى نهاية العصر العباسى الأول ومتضمن (كذا) فى الصراعات السياسية التى نشبت بين الشيع الإسلامية سافرة كانت أو مقنعة بقناع المذاهب الإسلامية والفلسفية كلامية كانت أو شرعية وهذا منه أى المؤلف ينطوى على زعم أن الإسلام ينطوى على ما يسمى بالعنصرية والعصبية والتفرقة بين أهل الجزيرة الذى دخلوا فى الاسلام وغيرهم من سكان البلاد الأخرى الذين دخلوا الاسلام بعد ذلك وهذا منه افتراءلا يطابق الواقع أو الحقيقة ، ذلك ان الامام البخارى صاحب مسند البخارى هو من سكان تلك الأقاليم التى يقر مؤلف الكتاب المعروض انهم اقل عنصرا من سكان الجزيرة العربية وهذا العالم الجليل رحمه الله له شأنه فى الاسلام بدليل ان كتابه البخارى هو من المراجع الفقهية الجليلة فى الاحاديث عن الرسول عليه الصلاة والسلام والمؤلف باللغة العربية وغيره كثيرون من تفقهوا فى اللغة العربية أمثال الزمخشرى وابو (كذا) الاسود الدؤلى وغيرهم ولم يقل أحد بانهم أقل من أهل سكان الجزيرة العربية بل ان هذا القول منه يخالف ما حدث فى عهد الرسول عليه الصلاة والسلام من تكريم لسلمان الفارسى الذى اسلم فى عهد الرسول عليه الصلاة والسلام وكان ابن أحد كبراء الفرس كما انه يخالف صريح الآية الكريمة (ياأيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير) صدق الله العظيم ، بل ان المعروض ضده قد ذهب إلى القول بماذا يهمنا اذا كان الانسان قد انحدر من جمجمة واحدة أو من (ص ٢٩) جماجم متعددة ومن وطن واحد أو من أوطان متعددة وفى هذا منه ما يخالف النص القرآنى سالف الاشارة . اما بالنسبة لما اثاره المؤلف فى صفحة ٩٣ ، ٩٤ من مؤلفه باتهامه الامام الشافعى « أحد أئمة المذاهب

الأربعة » بالعصبية والعنصرية لمجرد انه قال ان لغة القرآن اللغة العربية تخلو من الألفاظ الأعجمية وان القرآن لا يشتمل على كلمة واحدة غير عربية وذلك على سند من قول المؤلف ان بعض الالفاظ الأعجمية ومئات منها كانت متداولة فى افواه الناس وفى فصيح الشعر فى صدر الاسلام بل وفى الجاهلية وبالتالى فقد كان من صلب اللغة العربية أيام الوحى فانه فضلا عن مخالفة قوله هذا لما أورده بكتابه من شواهد وقرائن فانه يخالف قوله سبحانه وتعالى « إنا أنزلناه قرآنا عربيا » « إنا جعلناه قرآنا عربيا لعلكم تعقلون » سورة الزخرف . كما ان هذا القول من المؤلف فيه لمزة لقوله سبحانه وتعالى وهو الذى لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفهما (كذا) فضلا عن انه يتيح لادخال ألفاظ وتراكيب غريبة على اللغة العربية لافقادها ذاتيتها المستمدة من القرآن الكريم بالاضافة إلى تهجمه الصريح المباشر لأئمة الاسلام واتهامهم بضيق الفهم والتخبط ولا يعلم سوى الله سبحانه وتعالى غايته من ذلك حيث انه يبين من العرض السالف وهو قليل مما حواه الكتاب من مغالطات وتهجم وتزييف لحقائق ثابتة منذ الأزل وحتى الأزل بكتاب أنزله سبحانه وتعالى فرقانا وهاديا ومرشدا ومبينا بلغة فسرها سبحانه وتعالى بانها اللغة العربية متخذا المؤلف المعروض ضده من مصطلحات اخترعها لنفسه فقرر انها بناء على دراسة علمية قام بها كم استغرقته (كذا) تلك الدراسة عشر سنوات عشرون سنة اكثر ، أقل ، ألم يقل سبحانه وتعالى « إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون » أياتى بشر خلقه سبحانه ليتولى تبديل كلماته وهو قائل سبحانه وتعالى « لا تبديل لكلمات ربك » ألم يقل سبحانه وتعالى فى محكم آياته « أفتطمعون أن يؤمنوا لكم وقد كان فريق منهم يسمعون كلام الله ثم يحرفونه من بعد ما عقلوه وهم يعلمون » « ولا تشتروا بآياتى ثمنا قليلا وإياى فاتقون » « ومن الذين هادوا يحرفون الكلم عن مواضعه » — حتى يمكن أن يجىء الآن المعروض ضده بعد حوالى اربعة عشر قرنا هجرى (كذا) ليقول ان اللغة العربية التى نزل بها القرآن كانت قد تداخلت من لغات أخرى بل ان مئات الكلمات كانت منتشرة فى صدر الاسلام ونزل بها الوحى وهى ليست عربية الا والله — « لقد ساء ما يحكمون » كما يبين ان الغرض من المؤلف ليس مجرد ص ١٠ البحث العلمى بل ان به لمز مستتر (كذا) بقول مؤلفه ان الصمدية تعنى الثالوث فى اللغة



المصرية القديمة وكذلك فى اللاهوت ولا يسع المحكمة والحال كذلك بالرغم من كون تلك الأمور كما قرر مؤلف الكتاب على لسان محاميه قد قامت بطبعها مطابع الدولة وباشرافها الا ان تقول كلمتها فى هذا المؤلف الملىء بالتحريض على التناحر والفتنة ويحوى كثير (كذا) من الهدم للاسس فى الكون والخلق والحياة والآخرة والدين الاسلامى الحنيف الذى وسع كل شىء حتى المغرضين وأن تقضى بتأييد أمر الضبط لهذا الكتاب الذى ينال من الاسلام ويهاجم القرآن ويشكك فى صحة ما جاء به ويتهجم على علماء المسلمين ويصفهم بما ليس فيهم .

فلهذه الأسباب

قررت الهيئة تأييد أمر ضبط كتاب « مقدمة فى فقه اللغة العربية » للدكتور لويس عوض .

رئيس الهيئة	أمين السر
(امضاء)	(امضاء)

حررت هذه صورة طبق الأصل وسلمت للطالب بعد سداد الرسم المطلوب وقيدت تحت رقم ١٤ / ٨٤ صور .

● إصدارات جديدة :



● سلسلة المسرح العربى (٦٨)

تغريبة مصرية

تأليف : محمد أبو العلا السلامونى



● سلسلة تاريخ المصريين (٥٠)

الصحافة المصرية

والقضايا الوطنية

١٩٤٦ - ١٩٥٤

تأليف : د . سهير إسكندر

● سلسلة مختارات فصول (٧٨)

إغلاق النوافذ

تأليف : إبراهيم عبد المجيد



● **ديوان البارودى**

حققه وضبطه وشرحه :

على الجارم ومحمد شفيق معروف

تقديم : د . جابر عصفور

إصدار : مؤسسة

جائزة عبد العزيز سعود البابطين

للإبداع الشعرى

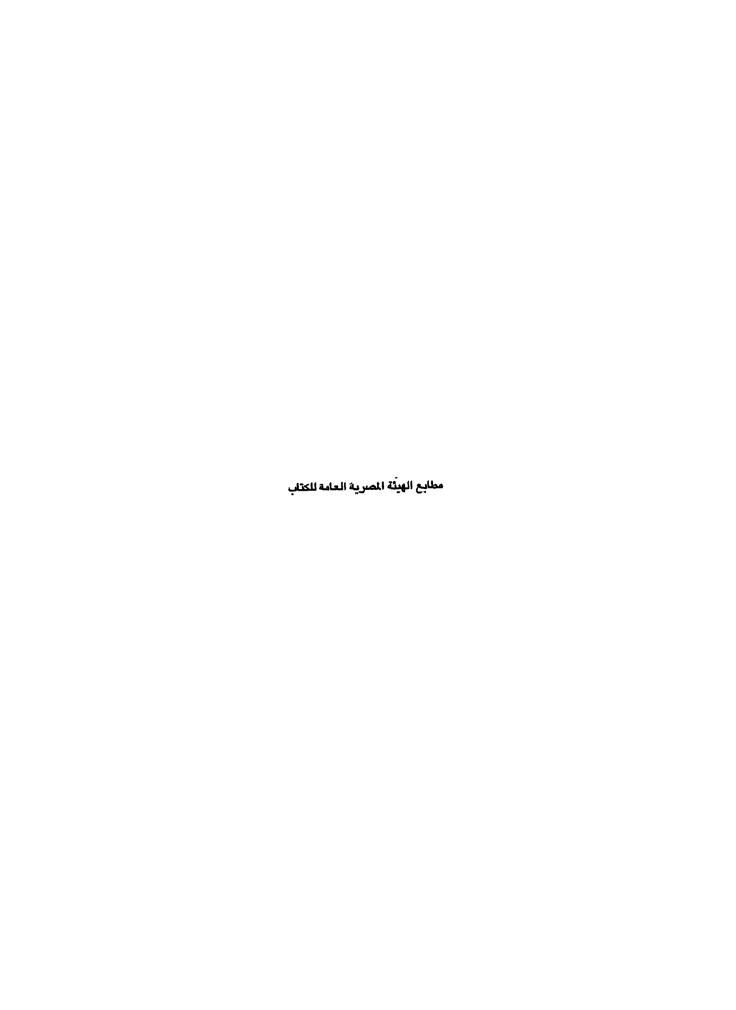
بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب



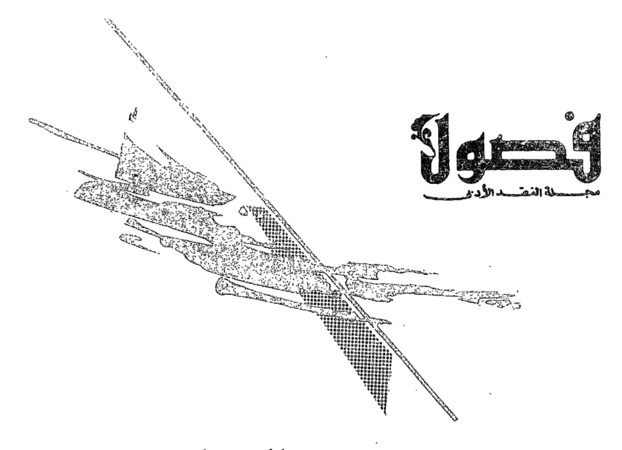
● **تأملات فى ثورات مصر**

تأليف : محمد عبد الفتاح أبو الفضل

● **تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب**



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



زمن الرواية

(الجزء الأول)

دراسات

الرواية أفقا للشكل والخطاب .

الصورة الروائية .

بنية النص السردى .

خلية النحل .. حرية النحل .

المفارقة الروائية .

آفاق نقدية

مدخل إلى قراءة ديريدا .

البنية ، العلامة ، اللعب .

نص وإضاءات

ملف خاص عن رواية

(فى عين الشمس) .

متابعات

وردية ليل .

أمواج الليالى .

المجلد الحادى عشر
العدد الرابع
شتاء
١٩٩٣



• المجلد
الحادى عشر
• العدد الرابع

• شتاء
١٩٩٣

زمن الرواية

(الجزء الأول)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول
مجلة النقد الأدبي

رئيس مجلس الإدارة: سمير سرحان

رئيس التحرير : جابر عصفور
نائب رئيس التحرير : هدى وصفى

الإخراج الفنى: سعيد المسيرى

التحرير : حازم شحاته
حسين حمودة
وليد منير

سكرتارية: آمال صلاح
فاطمة قنديل
على عفيفى

● الاسعار فى البلاد العربية :
الكويت دينار وربع ـ السعودية ٢٠ ريال ـ سوريا ١٠٠ ليرة ـ المغرب ٦٠ درهم ـ سلطنة عمان ٢٠٠ بيزة ـ العراق دينار ونصف ـ لبنان ٢٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٢٠٠٠ فلس ـ الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال ـ الأردن ١٥٠٠ فلس ـ قطر ٢٠ ريال ـ غزة ٢٠٠ سنت ـ تونس ٤٠٠٠ مليم ـ الإمارات ٢٠ درهم ـ السودان ٥٠ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا دينار وربع .

● الاشتراكات من الداخل
عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٠٠ قرش، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للافراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولارا) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :
مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ ـ فاكس : ٧٥٤٢١٢

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

١٥٠ قرشا

زمن الرواية

(الجزء الأول)

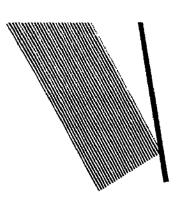
المجلد الحادى عشر
العدد الرابع
شتاء ١٩٩٣



● فى هذا العدد :

زمن الرواية

(الجزء الأول)



مفتتح

أكثر من علامة تحيط بنا ، تجعلنا نزداد يقينا أننا نعيش فى زمن الرواية . هناك الإنجازات المتميزة بثرائها الكمى ، قطريا وقوميا وعالميا ، على نحو ارتفعت فيه معدلات الإبداع الروائى على مستوى الكتّاب ، ومعدلات الاستقبال على مستوى القرّاء ، فغدت الرواية النوع الجاذب لمزيد من القراء ، فى مختلف الطبقات والقطاعات والمجالات ، بالقدر الذى انتزعت به الرواية آيات التقدير والاهتمام ، سواء كنا نتحدث عن المحافل الرسمية للتقدير العالمى (حيث تتزايد المعدلات الإحصائية للروائيين الحاصلين على جائزة نوبل ، على سبيل المثال ، بالقياس إلى الحاصلين عليها من بقية المبدعين للأنواع الأخرى) أو عن المؤسسات النقدية للتقييم الروائى (حيث تتزايد معدلات الكتابة النقدية عن الرواية عاماً بعد عام ، وتتكاثر مصطلحاتها تكاثراً لافتاً فى وفرته وثرائه وتعقّده ، وينقسم المجال المعرفى العام لهذه الكتابة إلى مجالات فرعية ، فنسمع عن علوم السرد والوصف وبويطيقا الرواية ودراسات الزمن والمكان ..إلخ) .

يضاف إلى ذلك قدرة الرواية على التقاط الأنغام المتباعدة ، المتنافرة ، المركبة ، متغايرة الخواص، لإيقاع عصرنا ؛ وذلك بواسطة الطبيعة البوليفونية التى ينطوى عليها النسيج الروائى ، الذى يؤالف بين العناصر المختلفة ، والخاصية الحوارية التى تجمع بين الأضداد ، وتصل بينها وصل الجدل فى نسيج معقد ، يتضافر فيه السرد والوصف والأحداث والشخصيات وأفعال الكلام وتراكيب الزمان والمكان ، داخل الإطار الدلالى لمنظور « التبئير» ، فى علاقات تصنع الأطراف المتجاوبة والعناصر المتنافرة فى شبكة متوترة الأبعاد والمكونات : شبكة تظل متواشجة الخيوط ، موصولة المكونات ، حتى لو انقلبت «الحوارية» إلى «كرنفالية» تتحطم فيها علاقات التراتب وألوان الحواجز .

ولقد كانت هذه الكرنفالية ، ولاتزال ، أحد أهم أسلحة الرواية فى تدمير الأنساق الإيديولوجية المغلقة ، الجامدة ، للعالم الذى تتولّد فيه والعالم الذى تواجهه وتسعى إلى تغييره فى الوقت نفسه ، خصوصاً حين تغدو الحاجة ماسة إلى إعصار يكتسح كل ألوان التراتب القمعى بين البشر ، ويحطم كل قضبان السجون التى تفصل بين بنى الإنسان ، وينقض كل علاقات التمايز الذى يفصل بين الأنواع الأدبية ويعقلها فى قضبان الأبنية المغلقة لكل نوع . ولعل هذه الكرنفالية سمة أخرى من

سمات الرواية ، فى قدرتها على التقاط تفاصيل المشهد المعقد ، العدائى ، القمعى ، لعالمنا ؛ ودقائق النغمات المتنافرة ، المزعجة ، لعصرنا ؛ وإيقاع التحولات المتدافعة ، متغايرة الخواص ، فى لحظتنا التاريخية الراهنة .

لقد كان ازدهار القص ، فى تراثنا العربى ، قرين الاحتجاج على القمع ، والتمرد على العنف الذى يُفرض به التراتب الاجتماعى على البشر ، والرفض لكل أشكال القيد على حركة الفكر فى تطلعه صوب المعرفة . وفى الوقت نفسه ، كان قرين البحث عن لغة تراوغ المردة ، وتستأنسهم بحيل السرد ، كى تبعد سيف الجلاد عن رقبة القاص ، أو تستأنس الجبابرة العماليق ، فتدخلهم سجن القص الذى هو أشبه بمصباح علاء الدين . ولذلك ، انتشرت رمزية (كليلة ودمنة) في طرقات بغداد على ألسنة الهامشيين ، وتولدت منها فى صياغات متجددة فى الوقت نفسه ؛ صياغات لم يكف عن خلقها وإبداعها كل المتمردين على أمثال «دبشليم» ، باسم كل ماينطوى عليه رمز «بيدبا». وتحوّل قص «شهرزاد» إلى احتجاج على قمع التراتب الاجتماعى ، رفضا لهوان المكانة المفروضة على أمثال «الجارية تودد» ، وظلت محاكمة الحيوان للإنسان ، عند إخوان الصفا ، تطلعا إلى إمام يملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جوراً . وكان القص فى (حى بن يقظان) أمثولة تنقض التراتب القمعى المفروض على علاقات المعرفة ، ووسائلها التى تحول بين العقل الإنسانى وحرية ابتداع معرفته دون وسيط أو قيد .

وكما التقطت (أولاد حارتنا) الخيط من تراثها ، فى عالم «الرواية» الحديث ، واصلت تقاليد الأمثولة التى تنقض ما يثقلها من كل ألوان التراتب الاجتماعى والسياسى والمعرفى ، وذلك فى سياق من الدوافع التى تولدت عنها روايات من أمثال (الزينى بركات) و(الهؤلاء) و(الحوات والقصر) و (شرق المتوسط) و (الرهينة) و(البلدة الأخرى) ، وعشرات غيرها من الروايات المعاصرة التى تقول لنا : إن زمن الرواية يوجد حين يختل الإيقاع ولا تستبين نغماته ، حين يغدو الشك فى الأنساق علامة على انهيار كل الأنساق الكبرى ، حين تغيب المطلقات فلا يبقى سوى النسبى ، حين تتنافر أفعال الكلام فتضيع إمكانية الحوار ، حين يعلو نجم (مدن الملح) التى تحمل جرثومة انهيارها من داخلها ، والتى يغدو فيها الإنسان بكل قدراته على الخلق والإبداع مجرد (ذات) لاتعى حتى (هاتف المغيب) من حولها .

هل زمن الرواية ، بهذا المعنى ، هو الذى جعل لوكاتش يصف الرواية بأنها ملحمة الطبقة الوسطى فى بحثها عن المعنى والقيمة فى عالم تضطرب فيه علاقات المعنى والقيمة ؟ إن الأمر ممكن ، فالرواية فنّ المدينة القادر ، بحكم ما ينطوى عليه ، على اقتناص تحولات الطبقة الوسطى ، فى المدينة التى تزداد تعقدا وازدحاما ، وكوزموبولیتانية ، والمدينة التى تفارق عصر الصناعة الذى اقتنصت ملامحه المائزة إلى عصر المعلومات الذى تبحث عن قسماته الدالة ، داخل العلاقات المتنافرة بين البشر الباحثين عن (اسم الوردة) .

ولعل هذا البحث هو الذى يفسر ، مع غيره ، تفجر عنصر «الشعرية» فى الرواية التى تنطق«زمن الرواية» ، حيث لاتكتفى الرواية بأن تستنزل «الشعر» من عليائه ، فى قمة التراتب الإبداعى الاجتماعى ، بوصفه فن العربية الأكبر ، وفن الطبقات العليا ، أو ذوى الياقات المنشاة من الخاصة لا الحرافيش من المهمشين الذين نراهم فى (وكالة عطية) أو (وردية ليل) ، بل تجعل منه أحد فنون العربية ، فى علاقات متكافئة غير متراتبة ، حوارية وليست مونولوجية ، ومتفاعلة متعددة الأبعاد وليست أحادية البعد . وفى داخل هذه العلاقات الجديدة ، أفادت الرواية من الشعر «شعريته» ، **وجعلت منه عنصراً من عناصرها التكوينية فى مستوى ، وملمحاً من ملامح أنواعها الفرعية فى** مستوى ثان . فى المستوى الأول ، نلمح الحوارية التى يتناغم بها الشعرى والنثرى ، فيؤدى كلاهما دوره فى الإيقاع المركب للغة الرواية ، حيث نلمح وجهاً آخر من أوجه الدلالة المتضمنة لمعنى الحوارية عند باختين، وحيث يتجاور المستوى اللغوى لعبارة : «كان المغيب يقطر سمرة هادئة» مع المستوى اللغوى لعبارة : «السجن للجدعان» فى صفحات رواية واحدة . وفى المستوى الثانى ، تهيمن الشعرية على الوظائف اللغوية فى الرواية : فتقع «الشعرية» نفسها فى الصدارة من القص ، خالقة (وليمة لأعشاب البحر) أو (مخلوقات الأشواق الطائرة) ، حيث (الزمن الآخر) للكتابة التى تؤسس للرواية الشعرية بوصفها مجلى حداثياً من مجالى الرواية فى زمنها .

وإذا كان التقابل بين صدارة «الشعرية» وصدارة «اللاشعرية» سمة أخرى من سمات الرواية ، سواء نظرنا إلى العلاقة بين الاثنتين من منظور المراوحة بينهما داخل علاقات الرواية الواحدة ، أو داخل علاقات الروايات المتعددة ، فإن هذه السمة نفسها ، من منظور آخر ، دلالة أخرى على استجابة الرواية لزمنها الخاص ، فى تناقضات عناصره أو تضاد أقطابه ، وذلك بالمعنى الذى يدل **على إمكان الاستغراق فى الذاتية ، والغوص عميقاً فى «الأنا» ، حيث تتفجر حمم «اللافا» (Lava) المتدافعة من قرارة اللاوعى ، وقدرة الرواية ـ فى الوقت نفسه ـ على تجسيد نقيض** الذاتية، ومن ثم الابتعاد عنها، بعيداً عن الذاتية ، حيث «الشيئية» الخالصة ، واطراح النزعة الإنسانية (إذا استخدمنا اصطلاح أورتيجا إى جاسيت) والتباعد الكامل عن العلامات الانفعالية ، والاستغراق فى عالم الموضوعات المحايد ، أو حتى تكوين عالم موازٍ هو «كولاج» (Collage) خالص، تتكون مكوناته من قصاصات الجرائد والمجلات وتقارير وكالات الأنباء وكتابات المختصين ، وذلك فى نسيج من العلاقات الدلالية التى تنأى دوالها عن المدلولات الانفعالية ، أو المدلولات الحائمة التى تتحول ، بدورها ، إلى دوال مثيرة لترابطات وتداعيات انفعالية . هذا التقابل بين الشعرى واللاشعرى ، والمراوحة بينهما ، ومن ثم نقض التراتب المفروض على الصلة بينهما ، سواء فى ضفيرة الرواية الواحدة أو الضفائر التى تتقابل بها الروايات المتعددة ، وجه آخر من أوجه العلاقة المتغيرة بين الأساسى والهامشى فى الفن ، وذلك بالمعنى الذى أشار إليه فيكتور شكلوفسكى ، عندما ذهب إلى أن علينا ، نحن المنظّرين ، أن نعرف قوانين الهامشى فى الفن . إن الهامشى وضع غير جمالى ، فى الحقيقة ، ولكنه متصل بالفن ... فلكى يظل الفن حيا ، عليه أن يختار مادة خاماً جديدة ، هى بمثابة حقن للفن بالهامشى الذى يمنحه القوة والحياة المتجددة . وقدرة الرواية هائلة

على أن تحقن أوردتها بالهامشى الذى يجدد قوتها وحيويتها ، والذى يؤدى دوره فى بنيتها الحوارية بوصفه عنصراً من العناصر المكونة للحوارية التى تنطوى عليها الرواية ، والتى تجعلها قادرة على تجسيد سياق متواشج من النغمات والاتجاهات والموازيات والتقابلات التى لاحدّ لعلاقاتها التكوينية .

وأخيرا ، فإن ما نقوله عن زمن الرواية لا يعنى أننا نغض من شأن الأنواع الأدبية الأخرى ، أو أننا نستبدل بالتراتب القديم الذى يترأسه الشعر التراتب الجديد الذى تترأسه الرواية ، أو أننا ننفى عن الرواية صفة الحضور قبل هذا العصر ، فذلك كله لايدور بخاطر أى مراقب موضوعى لعلاقات الأنواع الأدبية ، فضلا عن أنه وجه آخر من تراتب قمعى يستبدل الأعلى بالأدنى ، ليبقى على بنية تنطوى ، دائما ، على ثنائية الأعلى والأدنى نفسها . وأحسب أن النقد الحداثى، كله ، يسعى إلى نقض البنية التى تنطوى على هذا النوع من التراتب ، والتى تولده فى آن . فهو نقد ينفر من أقانيم «المركز» الثابت (التى يجد القارىء نقداً لها فى القسم الخاص بكتابات ديريدا من هذا العدد) . وما نريده ، ونتطلع إليه ، هو أن نلفت الانتباه إلى متغيرات العصر ومتغيرات العلاقة بين الأنواع : تلك المتغيرات التى أبرزت دور الرواية، والتى أبرزها الدور الحالى للرواية . وكثيرة هى المؤشرات الكمية والكيفية التى تؤكد حضور هذا الدور وبروزه على السواء .

يكفى أن نتذكر خشية محمد حسين هيكل (عام ١٩١٤) من أن تلحق به «معّره» كتابة «الروايات» فتنتقص من مكانته الاجتماعية ، وأن نتذكر صديق إبراهيم عبد القادر المازنى (فى العشرينيات) الذى بادره منزعجاً حين علم أنه يهم بوضع «رواية» ، وماذهب إليه العقاد حين أصدر كتابه (فى بيتى ـ ١٩٤٥) ، وقال ـ على لسان صاحبه فى وصف مكتبته ـ قولته الشهيرة : « ما أصغر نصيب القصص من هذه الرفوف» ، وبرر ذلك بأن «الرواية تظل ... فى مرتبة دون مرتبة الشعر» ، وأنها تشبه «الخرنوب الذى قال التركى عنه ـ فيما زعم الرواة ـ إنه قنطار خشب ودرهم حلاوة» ، وأنها لا تشيع إلا «بين الدهماء» . لنتذكر ذلك كله وغيره ، ونقارن بينه وما شعرنا به حين قرأنا روايات نجيب محفوظ وأقرانه ، وحين نقرأ كتابات الأجيال اللاحقة عليه ، وحين رأينا نجيب محفوظ ينال جائزة نوبل ، فيؤكد المكانة العالمية للأدب العربى بفنّ الرواية وليس فنّ الشعر الذى حقّر العقاد من «الرواية» بالقياس إليه . وكان ذلك بعد أقل من خمسة وأربعين عاما على ما قاله العقاد ، وبعد رحلة مضنية من الرواية العربية التى أكدّت مكانتها بالإبداع والتنظير لهذا الإبداع ؛ أى بكل ما يكشف عن تميزها وقدرتها على التقاط نغمات زمنها والدلالة على هذا الزمن فى الوقت نفسه .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن نجيب محفوظ ، دون سواه ، هو الذى نقض بالدلالة العميقة ما قاله العقاد . وكان ذلك حين نشر نجيب محفوظ فى مجلة «الرسالة» فى العدد نفسه الذى عاود العقاد فيه هجومه على القصة (٣ سبتمبر ١٩٤٥) مقاله «القصة عند العقاد» . وكان نجيب محفوظ قد فرغ من نشر رواياته التاريخية الأولى (عبث الأقدار ـ ١٩٣٩) و(رادوبيس ـ ١٩٤٣) و (كفاح طيبة ـ ١٩٤٤) ، وبدأ نشر رواياته الاجتماعية التى استهلها برواية (القاهرة الجديدة ـ ١٩٤٥) . وفى هذا المقال ، يكتب نجيب محفوظ ما نعده إرهاصاً بزمن الرواية وتأكيداً لدلالته ، فى أدبنا العربى الحديث.

ولا جناح عليه لو استبدل بالتراتب القمعى للأنواع الأدبية ، عند العقاد . نوعاً مضاداً من التراتب : فالعنف الحدىّ عند العقاد هو الذى ولّد الاستجابة الحدّية المضادة عند نجيب محفوظ . فاستبدل تراتباً بآخر. لكن يبقى مما قاله إحساسه العميق بروح العصر وحاجته للمغايرة ، وإرهاصه النبوئى بالزمن القادم للرواية العربية :الزمن الذى شارك فى صنعه . والذى بدأ التبشير به عندما اختتم مقاله بقوله :

«لقد ساد الشعر فى عصور الفطرة والأساطير ، أما هذا العصر ، عصر العلم والصناعة والحقائق ، فيحتاج حتما لفن جديد ، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال ، وقد وجد العصر بغيته فى القصة ، فإذا تأخر الشعر عنها فى مجال الانتشار ، فليس ذلك لأنه أرقى من الزمن ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التى تجعله موائما للعصر، فالقصة على هذا الرأى هى شعر الدنيا الحديثة . وسبب آخر لايقل عن هذا فى خطره هو مرونة القصة واتساعها لجميع الأغراض ، مما يجعلها أداة صالحة للتعبير عن الحياة الإنسانية فى أشمل معانيها . لذلك توجد قصة عاطفية ، وقصة شعرية ، وقصة تحليلية ، وقصة فلسفية ، وقصة علمية ، وقصة سياسية ، وقصة اجتماعية . ولعل الشمول فى التعبير يكون مقياسا أصدق من المقياسين اللذين يقترحهما الأستاذ الكبير [العقاد] ، ودلالته واضحة فى أن القصة أبرع فنون الأدب التى خلقها الإنسان المبدع فى جميع العصور» .

رئيس التحرير

●

الرواية
أفقا للشكل والخطاب المتعددَيْن

محمد برادة

هل نعيش ، فعلاً ، زمن الرواية ؟

بالرغم من وجود أمارات كثيرة يمكن أن تسند الرأى القائل بأن الرواية هى الجنس التعبيرى الغالب خلال العقود الأخيرة ، فإن ربط السؤال بالسياق الأدبى والثقافى العام ، والتدقيق فى الموضع الذى تحتلُّه الرواية ضمْن الحيِّز الذى تشغله الأجناس التعبيرية ، قد يحملنا على تعديل موقفنا والانتقال من التسليم بأننا نعيش زمن الرواية إلى البحث عمَّا نعتبره مبرراً للدفاع عن فكرة أن الرواية تستحق أن تكون هى الجنس الأدبى الأقدر على التعبير عن علائق الإنسان الحديث المعقَّدة ، سواء على صعيد الذات أو على صعيد فهم المجتمع والكَوْن واستيعاب التحولات المتسارعة .

تبدو الرواية ، لأول وهلة ، أحدثَ جنْس أدبى (رغم قدَمه) لم يدخُل حومةَ التَّنظير والاعتراف بخصائصه إلاَّ فى القرن السادس عشر ، عندما نشر الناقدان الإيطاليان سنْزيو « Ceinzio » وبينْيا « Pigna »، سنة ١٥٥٤ ، كتابيْن عن الرواية ، موضحيْن أنه ، لا أرسطو ولا أحد قبْلَهُما قد اهتمّ بهذا الجنس الأدبى وتحدّث عنه[1] . وعلى عكس أصحاب النزعة الإنسانية من شُرَّاح أرسطو فى ذلك القرن ، ذهب هذان الناقدان المناصران للرواية إلى أن كتاب أرسطو لم يشمل جميع التَّركيبات الشعرية ، وأن هناك تغييرات فى الأدب تستجيب لتحوّلات طبائع الأمم وعاداتها . ومن ثم فإن الرواية (سواء كُتبت شعراً أو نثراً) «تَتَبَع الحياة» .

لكن «زمن» الرواية لم يبدأ دورتَه الحديثة الممتدَّة إلاَّ فى القرن السابع عشر ، خاصة عند ظهور رائعة سرفانتيس (١٦٠٥ـ ١٦٦٥) (دون كيخوته) ؛ فهذه

الرواية تُحدث نقلةً عميقة على مستوى الشكل والموضوع ؛ فهى تجمع بين الملحمة والرواية وتستثمر روايات الفروسية والمغامرات التى كانت سائدة فى القرون الوسطى ، وتُزاوج السرد بالتفكير النظرى فى جنس الرواية ، وتجعل من شخصية دون كيخوته «المجنونَ» الذى يخلط الأوراق ويُعيد النظر فى المسلمات . ولأن (دون كيخوته) تحمل فى صلبها الإنجاز النَّصى والتنظير ، وتَتَدثَّر بالالتباس وتُشكِّك فى السارد وفى صاحب النَّص ، فإنها قد دشَّنت ، فى آن ، زمن الرواية الحديثة وأفقها : زمن الرواية المغاير للأزمنة القديمة وللعصور الوسطى والمتصل ، منذ ذاك ، بعصور الكشوفات والنظريات العلمية وتشييد المجتمعات البرجوازية ، والإقرار بقيمة الفردية ، وتوسيع المدن ، والدخول فى متاهة البحث عن الذات والصراع الأبدى بين «الداخل» و «الخارج»، وأفق الرواية المشدود إلى القرن العشرين بوصفها شكلاً مفتوحاً ، قادراً على امتصاص أجناس تعبيرية متعددة ، ومُتيحاً للتساؤل عن ماهية الكتابة ، والوضع الاعتبارى للرواية والتخييل ، ووظيفة السارد والقارىء . إلاَّ أن هذا النص الروائى الرائد لم يَكْفِ ليجعل من الرواية الجنس الغالب (٢) المستوعب للجديد فى جميع تشكيلاته وتمظهراته . كان لابد من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لتتوافر شروط سوسيو - ثقافية تُبَوِّىءُ الرواية مكانة الصدارة إنتاجاً واستهلاكاً . ومع بداية القرن العشرين ، يتعزّز «زمن الرواية» من خلال إنجازات نصيَّة تكشف عن إمكانات أخرى فى السَّرد والوصف والتخييل ، والتقاط التفاصيل ، واستبطان الذّات المتشظّية وسط ضوضاء المدينة واهتزاز القيم وتبدُّلها . روايات ثلاث قد تُلخص الدورة الثانية لزمن الرواية الحديثة : (بحثاً عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست ، و (أُوليس) لجيمس جويْس ، و (المسخ) لفرانز كافكا . تتكاثر التسميات والاتجاهات وطرائق الكتابة (رواية رومانسية ، واقعية ، رمزية ، نفسية ، رواية الاختبار ، التعلُّم ، التكوين ، الفانتستيك ، البوليسية ، الخيال العلمى ..) غير أن هناك خيْطاً يسلك ذلك الركام الضخم من الإنتاج الروائى الذى تغصُّ به جميع الآداب . ومن الصعب الزَّعم أننا نستطيع تحديد ذلك الخيط الرابط بين مختلف الروايات المنضوية تحت الجنس التعبيرى نفسه ، إلا أنها شديدة التغاير ، إلى درجة التعارض ، على مستوى التركيب الفنى والتِّيمات وتنظيم الفضاء والزمان . ماالذى يجمع بين (قصة حقيقية) للُوقيانوس السميساطى و(تحولات الجحش الذهبى) للوكيوس أبوليوس ، وهما من القرن الثانى الميلادى ، وبين نصوص مثل (فيلهيلم ميستر) لجوته ، و(مدام بوفارى) لفلوبير و(الصخب والعنف) لفوكنر و(الغثيان) لسارتر ، و(سباق المسافات الطويلة) لعبد الرحمن منيف ، و(الغيرة) لآلان روب جرييه و (فقهاء الظلام) لسليم بركات ، و (كوابيس بيروت) لغادة السمان ، و (مائة سنة من العزلة) لماركيز و (أنا الأسمى) لأوغسطو رووَا باسوس ؟

هذا التنوع المفرط داخل الجنس «الواحد» يَسِمُ الرواية بحرية الشكْل ويؤمن لها التجدّد وتغيير الجلد تبعاً لإيقاع العصر ، وانتظارات الجمهور المتلقى . لكنه ، فى الآن نفسه ، لا يحميها من التأزم والتعثر . فتاريخ الرواية الحديثة - على قصره - عرف أكثر من «أزمة» وكان موضوعاً لأكثر من تنبؤ بقرب «اختفاء» الرواية ، خاصة فى العقود الأخيرة ، حين برزت وسائل تعبير أخرى تقوم على التخييل والتشخيص مثل التلفزة ، والسينما ، والشرائط المصوَّرة ، والمسرح وجميع أنواع «الفرجة» . وجنس الرواية غير المحدد بكيفية صارمة ، غير المسيّج ، كثيراً ما تختلط ملامحه بأجناس أخرى تنتمى إلى العلوم الإنسانية مثل التاريخ ، والتحليل النفسى ، والسيرة ، حيث نجد التخييل والسرد ونماذج من الشخصيات البشرية . الرواية ، إذن ، لا يمكن أن تكون فى منجى من منافسة الأجناس التعبيرية القديمة أو الحديثة ولا يمكن ، بالتالى ، أن نقر بتملكها لهذا الزمن الذى نعيشه إلا بعد أن نحدد ما يميزها على مستوى الشكل والخطاب ، وما يتيح لها أن تكون أقدر من

بقية الأجناس ، خاصة الأدبية ، على تشخيص العالم، وبلورة الرؤية ، و«ابتكار» الحقيقة .

فى ندوة مغلقة عن «الرواية اليوم» ، حاول مجموعة من النقاد والروائيين الفرنسيين أن يقدموا جواباً على سؤال «هل ما تزال الرواية ضرورية؟ » ، فألحوا على أن ما يميز الرواية ويستلزمها ، هو أنها جنس تعبيرى يتيح لنا أن نقول من خلاله «كل شيء»، وهذه خاصية لا تتوفر فى أجناس أخرى : «فالرواية هى سينما لأنها تستطيع وصف الصور ، وفى الآن نفسه هى أكثر بكثير من السينما لأننا نستطيع من خلالها أن نقول ما تفكر به شخصية روائية ما ، وما يفكر به حجر أو طريق ، كما نستطيع أن نسرد تاريخاً أو نقول ما تظن إحدى الشخصيات أن شخصية أخرى تعتقده ؛ هناك كثافة من الممكنات (...) والرواية المثلى، ورواية الحلم ، الرواية المطلقة هى التى تحاول أن تقول كل ما يجرى فى لحظة واحدة . وما من فن آخر يمكنه أن يزعم امتلاكه هذه القدرة على قول كل شيء» (٣) .

انطلاقاً من هذه الملاحظة ، أريد أن أوضح «لزومية» الرواية بوصفها أفقا لتعديد الأشكال والكتابة داخل الجنس الواحد ، ومن ثم إبراز الخصائص التى تؤكد زمن الرواية الممتد نتيجة لشكلها المفتوح ، اللامنتهى ، وقدرتها على استيعاب الأسئلة والقضايا والتحولات الملازمة لرحلة الإنسان . من هذا المنظور ، سنتوقف عند مسألتين أساسيتين :

ـ المسار التاريخى لجنس الرواية وتفريعاته الممتدة، على الأقل ، من القرن الأول الميلادى إلى الآن.

ـ خصائص الخطاب فى الرواية وماتتيحه من إمكانات لتعدد الكتابة الروائية ، وتوسيع طرائق التعبير وصوغ الرؤى .

١ ـ المسار التاريخى لجنس الرواية

يقترن تاريخ الرواية بمفارقة ولّدت امتدادات ملتبسة بالنسبة لظهور جنسها والاعتراف به من لدن شارحى كتاب الشعر لأرسطو ، ومؤلفى كتب «فنون الشعر» إلى حدود القرن السادس عشر . ذلك أن أرسطو لم يفسح فى كتبه ، كما هو معلوم ، مجالاً للرواية ضمن تصنيفاته للأجناس الأدبية ؛ وكل مانجده ، إلى جانب الملحمة والتراجيديا والكوميديا ، خانة فارغة يمكن أن ندرج فيها المحاكاة الساخرة (الباروديا) إذا اعتبرناها جنساً يتوسل بالنثر ، ويتناول موضوعات «وضيعة» (٤) . ولأن النصوص الروائية لم تكن متداولة فى عهد أرسطو ، أو بالأحرى لم تكن قد وُجدت بعد ، فإن هذا الحذف يبدو مبرراً . لكن نصوصاً نثرية ، سردية ، تتناول موضوعات «وضيعة» وفانتاستيكية بدأت بالظهور منذ القرن الأول للميلاد فى اليونان ثم فى المملكة الرومانية ، واستمرت بالانتشار خلال القرون الوسطى فى أوربا وفى ثقافات أخرى وصولاً إلى القرن السادس عشر قبل أن يتنبه بعض النقاد إلى ضرورة سد الثغرة التى أبقى عليها شراح أرسطو الأوفياء . وتتوفر تلك النصوص الروائية القديمة ، أو ما وصل منها ، والمعروفة بالروايات الإغريقية واللاتينية (٥) ، على خصائص تميزها عن بقية الأجناس ، وتجعلهاذات قرابة متينة بخصائص الخطاب الروائى الذى تبلور فيما بعد ، عند انتقال الرواية من الهامش والإقصاء ، إلى زمن البرُوز والذيوع (فيما بين القرن السادس عشر والقرن التاسع عشر) . ليس غريباً، إذن ، أن نجد دارسى الأجناس الأدبية اليوم ، يعودون إلى ذلك الإنتاج الروائى المنسى لإعادة قراءته وتحليله واستنطاقه فى خصوصيته ، لاستكمال صورة العالم وعلائق الإنسان بحضارته وبالكون فى المجتمعين اليونانى والرومانى القديم (٦) .

ما نوِّد تأكيده ، فى هذا السياق ، هو عراقة متح الرواية من بقية الأجناس والخطابات التى كانت قائمة

عندما كتبت تلك النصوص المتأبية على التصنيف الأرسطى . وبخصوص هذه المسألة ، أجدنى متفقاً مع ما ذهب إليه الباحث «بيير جريمال» فى مقدمته النفاذة التى صدّر بها ترجمته الفرنسية للروايات الإغريقية واللاتينية ، مُفنّداً الآراء التى تذهب إلى أن تلك الروايات هى سليلة السفسطائية الثانية ، أى الحركة الأدبية التى انتشرت فى البلدان المطبوعة بالهيلنينة ابتداء من القرن الأول الميلادى . واستناداً إلى ذلك ، يفترض الباحث الألمانى «إيروين رود» ، أن الرواية الإغريقية تكونت من تركيب جنسين سابقين : المحكيات الغرامية الأثيرة فى المرثيات الإسكندرانية ، ومحكيات السفر ، وبالاعتماد على هذين الجنسين ابتدع السفسطائيون الرواية . على عكس ذلك ، أوضح جريمال أن عناصر الرواية موجودة فى مجموع الأدب الإغريقى: عند هيوميروس وهيرودت ، وفى خلفيات الكوميديا والتراجيديا كما فى الميثولوجيا. لكن إذا كانت جميع الأجناس التعبيرية الإغريقية ملونة بالرواية ، فإن الرواية الإغريقية بدورها استعارت منها عناصر مميزة ، فأخذت من الملحمة العجيب والانغمار فى الماضى ، ومن التراجيديا ربط المصائر بالقدر واللجوء إلى التعرف وسوء التفاهم والمواقف القُصوى التى تُحل بكيفية سعيدة ، ومن التاريخ استثمار الشخوص التاريخية . ثم يستخلص جريمال من ملاحظاته الرأى التالى :

«ليست الرواية ، إذا ، مجرد ناتج لتركيب جزئى ـ تركيب جنسين خاصين وجدّ محددين ـ بل هى توجد، فى الواقع ، عند ملتقى الأجناس ، وهى مادة أدبية خام ، واحتياطى سائل ، حيث تتَماس ، بلا نظام ، جميعُ التطلعات والأفكار غير المصوغة ، وجميع الغرائز الأكثر حيوية فى الفكرالقديم . وفى هذا الصدد ، تضطلع الرواية الإغريقية بوظيفة مماثلة لتلك التى تضطلع بها الرواية الحديثة منذ رشاردسون وجان جاك روسو : أى وظيفة التحرير بالمقارنة مع الإرغامات الشكلية والتقاليد المُفقِرة ، حيث تذبل الأجناس التعبيرية المعترف بها ». (ص IX).

فضلاً عما تقدم ، يلاحظ جريمال أن بعض النصوص القديمة تحمل بصمات التقاليد الشعبية للقصاصين الذين تأثروا بكتابات المؤرخين النثرية ، فكانو يمارسون فنهم الحكائى فى البلدان الآسيوية التابعة للثقافة الهيلينية ، ومن ثم فإن معظم موضوعاتهم كانت تستوحى من تاريخ ممالك الشرق بحسب الطريقة التى كانت مخيلة الشعوب المتعطشة للعديد تفهم بها ذلك التاريخ .

لا نقصد ، من وراء هذا الاستشهاد ، حسم موضوع «أصل» الرواية ، بل أن غرضنا هو الإلحاح على تعددّية مكونات النص الروائى منذ القدم ، واعتماده على الاقتراض والتفاعل و الامتصاص ليصبح نصاً «مستقلاً» فى تركيبه الفنى ، وخطابه ، ودلالته وهذه الخاصّة ستلازم الرواية فى رحلتها الطويلة ، وستعود إلى البروز فى النصوص الروائية المعاصرة .

فى الاتّجاه نفسه ، ولاستجلاء اللحظات الأساسية فى مسار الرواية التاريخى المطبوع بالتحولات والتفاعلات والتقاطعات ، نستعرض بإيجاز مقترحات ميخائيل باختين بخصوص نمذجة تاريخية للرواية ، وهى نمذجة تعتمد على المبادىء البنيوية لصورة البطل الأساسى ولعلاقته بالزمن ، لكن : «بالنظر إلى ترابط جميع العناصر ، فإن مبدأ ما ، فى بنيه البطل سيرتبط بنموذج معين من الموضوع ، وبتصور بالعالم، وبتركيب روائى معين » (٧) .

انطلاقاً من هذا التصور النظرى ـ التاريخى ، يتابع باختين مسار الرواية منذ القدم إلى العصر الحديث من خلال أربعة مُغايرات : رواية السفر

(الرحلة) ، رواية الاختبار ، رواية البيوجرافيا (والسيرة الذاتية) ، رواية التعلّم .

١ ـ رواية الرحلة :

لا يكون فيها للبطل ملامح مميزة ، بل هو نقطة متحركة داخل الفضاء الممتلىء بالانتقالات عبر الأسفار والمغامرات والاختبارات التى تتيح للروائى (صاحب الرحلة) أن يقدم التنوع المتجمد للعالم من خلال وصف المجتمع والمدن وطرائق العيش . فى هذا النوع من الرواية لا يوجد شىء يميز الزمن التاريخى ، وحده زمن المغامرة والسفر يحظى بالاهتمام ، مركزا على الاختلافات والتضادات . وهذا هو ما يفسر بروز «الإغرابيةالاجتماعية» عند وصف الفئة الاجتماعية ، والإثنية ، والبلد ، والعادات . وغالبا ما يغلب الأسلوب الطبيعى فى كتابة الرحلة ، حيث يتفتت العالم إلى أشياء منعزلة وإلى ظواهر وأحداث متجاورة أو متتالية . وهذا المبدأ نفسه فى بَنْيَة البطل وتشخيص الزمان الذى نجده فى روايات سفر أغريقية ولاتينية قديمة ، نجده فى الرواية الشطارية الأوربية مثل : (لازاريلو دو تُورميس) ، (فرانسيون) ، (جِيل بْلاس) .. إلخ . ونعثر على البنية نفسها مع شكل أكثر غنى بالطفرات ، فى روايات دوفو (Defoe) وسموليت (القرن ١٨) ، ثم فى بعض تنويعات رواية مغامرات الانقلابات خلال القرن التاسع عشر : « إن هذا النموذج من الرواية يجهل الصيرورة وتطور الإنسان ؛ وحتى عندما يتحول وضع الإنسان (فى الرواية الشطارية ، حيث يصبح الشحاذ غنياً ، والعامى نبيلاً) ، فإنه يظل على ما هو عليه » .

٢ ـ رواية الاختبار :

ينبنى هذا النموذج من الرواية على سلسلة من الاختبارات يُمتحن بها البطل الأساسى ، وتتصل باستقامته وفضائله وقداسته . ويُقدم البطل فى صورة جاهزة ممتلكاً خصاله ومزاياه التى تختبر على امتداد الرواية ويتم التأكد منها . وقد ظهرت رواية الاختبار ، قديماً ، من خلال مُغايرين : فى نصوص إغريقية مثل (Les Ethiopiques) و (Loeucipp et Clitophon) ، وفى النصوص المناقبية (L'hagiographie) عند بداية المسيحية (النصوص التى تتحدث عن الشهداء وعن القديسيين) . وامتداداً لهذين المغايرين ، ظهرت فى العصور الوسطى رواية الفروسية متأثرة ببنيتهما مع تعديل للمحتوى الإيديولوجى لموضوعة الاختبارات . ثم نجد أخيرا الرواية الباروكية التى هى المغاير الأكثر صفاءً وأهمية وتأثيرا لروايات الاختبار(d'urfé . Scudéry , la Calprenéde , loohenstein) . لقد عرفت الرواية العربية أن تستخلص الموضوعات المتضمنة فى الاختبارات ، لتجعل منها حجر الزاوية فى بناء الرواية الكبرى ، إنها النموذج الأكثر انسجاما للبطولة الروائية المختلفة عن الصوغ البطولى الملحمى . وقد تطورت الرواية الباروكية فى أتجاهين مختلفين :

أ ـ الرواية البطولية للمغامرات (Lewis , Radcliffe, Walpole ...) .

ب ـ الرواية العاطفية المثيرة للانفعال ـ النفسية (عند ريتشاردسون و روسو) .

وبالرغم من الفروق القائمة بين مغايرات رواية الاختبار، فإنها تلتقى فى «ملامح عامة» تحدد دلالة هذا النموذج فى تاريخ الرواية الأوربية : فمن حيث الموضوع ، نجده دائما منبنيا على «انزياح» بالنسبة للمجرى العادى لحياة الأبطال . إنه يقوم على أحداث ومواقف استثنائية قياسا إلى الحياة المعتادة . وهذا ما يفسر دور الصدفة فى الرواية بصفة عامة وفى الباروكية بصفة خاصة . وعلى مستوى الزمن ، نجده منفصلا عن التاريخ وعن السيرة (البيوجرافيا) ؛ إنه «زمن المغامرة» وكذلك «زمن الخرافة» فيما يتعلق برواية الفروسية . ونجد أن رواية الاختبار حققت نجاحا فيما يتعلق بتشييد الزمن النفسى (خاصة فى

الرواية الباروكية) ، إنه زمن يتوفر على إدراك ذاتى وعلى ديمومة خاصة ، (عند تشخيص الخطر أو الانتظار الملل أو الأهواء التى لا يمكن إخمادها ...) . وعلى مستوى تشخيص العالم ، فإن رواية الاختبار تركز على البطل وعلى ما يحيط به ، مما يجعل الإغرابيةالجغرافية تتفوق على الإغرابية الاجتماعية المميزة لرواية الرحلة . «وبين البطل والعالم ، لا يوجد تفاعل حقيقى : فالعالم عاجز عن تغييرالبطل ، فيكتفى باختباره ، والبطل من جهته لا يوجه فعله للعالم ، ولا يغير وجهته ، فهو مشغول بإسناد الاختبارات وإزاحة الأعداء .. إلخ ».

بعد أن وصلت رواية الاختبار إلى أوجها ، من خلال مُغايرها الباروكى ، فإنها فقدت فى القرنيين الثامن عشر والتاسع عشر صفاءها؛ لكن النموذج الروائى القائم على اختبار البطل ، ظل مستمراً مع تعقيدات مستمدة من الرواية البيوجرافية ومن رواية التعلم . وعلى هذا الأساس، يمكن القول إن موضوعة الاختبار هى أساس الرواية الواقعية الفرنسية (خاصة عند بلزاك وستاندال) .

٣ ـ الرواية البيوجرافية :

نجد جذوراً لهذا النموذج فى الأدب القديم أيضا، سواء فى شكل ساذج يتحدث عن النجاح والفشل ، أو فى اعترافات ، خاصة فى الفترة الأولى لقيام المسيحية وصولا إلى اعترافات القديس أوغسطين . لكن جميع تلك النصوص لم تكن سوى تمهيد لظهور الرواية البيوجرافية ـ العائلية فى القرن الثامن عشر . وبالنسبة لجميع مغايرات التركيب البيوجرافى منذ القدم ، يمكن أن نسجل مجموعة خصائص هامة : على مستوى الموضوع ، ينبنى على لحظات نموذجية وجوهرية من كل حياة بشرية (خلافا للموضوع فى روايتى الرحلة والاختبار) . ورغم أن سيرة البطل هى موضوع الرواية ، فإن صورته هو نفسه تكون خالية من أية صيرورة حقيقية : فحياة البطل تتغير ، تتطور، فى حين يظل هو ثابتاً . والتحول الوحيد الذى عرفته الرواية البيوجرافية (خاصة السيرة الذاتية والاعتراف) يتصل بأزمة البطل وانبعاثه (مثلما هو الحال فى بيوجرافية مناقب القديسين المشتملة على صراع ، اعترافات القديس أوغسطين مثلا) . والخاصة الأساسية لهذا النموذج الروائى هى إنه يجعلنا نرى ظهور الزمن البيوجرافى بطريقة واقعية ، تربط عناصره بسيرورة الحياة ، وتتيح تعرف كل حادثة ، بعكس ما هو عليه الأمر فى زمن المغامرة والزمن الخرافى .

ويكتسى العالم بدوره فى الرواية البيوجرافية ، طابعا خاصاً . إنه يكف عن أن يكون مجرد خلفية للبطل ليصبح كل شىء فيه وظيفيا متصلا بحياة البطل الأساسية . وهذا ما يتيح لهذا التشخيص للعالم أن يتخطى التبعثر الطبيعى للرحلة من جهة ، وإغرابية رواية الاختبار وأمْثَلَتها التجريدية من جهة ثانية (مثلما نجد فى رواية البيوجرافيا العائلية من نوع Tom Jones لفيلدنج).

وتتميز صورة البطل فى هذا النموذج بالاختفاء شبه التام للصوغ البطولى (héroisation) . فالبطل البيوجرافى يتميز بملامح إيجابية أو سلبية ، لكنها ذات طابع متجمد ومعطاة دفعة واحدة ، والبطل على امتداد الرواية يظل دون تغيير ، ذلك أن الأحداث لا تشكل الإنسان بل مصيره فقط .

يعتبر باختين هذه النماذج الثلاثة سابقة لقيام رواية التعلم فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وجميع تلك المبادىء البنيوية المحددة للبطل قد مهدت لنمو واتساع أشكال تأليفية (تلفيقية) من الرواية خلال القرن التاسع عشر ، وفى مقدمة تلك الأشكال الرواية الواقعية (ستاندال ، بلزاك ، فلوبير ، ديكنز ..) ؛ ولفهم رواية القرن التاسع عشر يرى

باختين ضرورة تعرف خصوصية مبادىء بِنْيَة البطل، وهى المبادىء التى تكمن وراء ضبط الرواية الواقعية وكذلك الرواية التاريخية .

٤ ـ رواية التعلم :

يلاحظ باختين أن المغاير الذى يُطلق عليه اسم «رواية التعلم» يضم روايات كثيرة تنتمى إلى عصور متباينة وأن مُنظّرى الجنس الروائى يختلفون حول بعض تلك النصوص ، ولكن بصفة عامة فإن الأمثلة الأساس التى تُعطى عن هذا المغاير هى : (la Cy-ropédie) لإكسينفون (اليونان ، ق الثالث) ، بارسيفال (Parzivel) لفلجرام فون إشنباخ (العصور الوسطى) (Gargantua et Pantagruel) لرابليه ، (Simplicissimus) للألمانى جريميلهوزن (عصر النهضة) ، «تيلماك» لفينلون (الكلاسيكية الجديدة) ، (إميل) لجان جاك روسو، (Agathon) لفييلاند ، (فيلهيلم ميستر) لجوته ، (David Copperfield) لديكنز، (طفولة ، مراهقة وشباب) لتولستوى ، (جان كرستوف) لرومان رولان ، (الجبل السحرى) لتوماس مان .. إلخ .

بعد أن يلاحظ باختين أن عناوين هذه النصوص تشى باللاتجانس التاريخى والنظرى ، يقترح تقطيعاً مختلفاً لمعالجة إشكالية رواية التعلم ويستند هذا التقطيع على «عزل» وإبراز المبدأ المحدد لـ «تشكل الإنسان» ، أى رصد الصيرورة التى ترافق تكون الإنسان وتشكله من خلال تفاعله مع الزمن التاريخى. ولما كانت معظم نماذج مغايرات الرواية التى عرضناها من قبل ، تنبنى على صورة جاهزة للبطل وأيضا على افتراض ثبوت الأشياء بالنسبة للموضوع وتركيب الرواية وبنيتها الداخلية ، فإن باختين يميز بين هذه النصوص والنصوص التى تشخص صورة دينامية للبطل وتجعل التغيرات التى يعرفها تؤثر على مجموع مكونات الرواية وعلى دلالتها . ومن هنا ، يقترح أن نسمى هذا النموذج من الرواية ، «رواية تشكل» الإنسان . وانطلاقا من هذا التحديد ، ينجز باختين تصنيفا لرواية التشكل (بدلا من مصطلح التعلم) مستخرجا خمسة نماذج بحسب درجة تمثلها للزمن التاريخى :

أ ـ الرواية الغرامية المثالية التى يغلب فيها عنصر الزمن الدائرى من خلال تشخيص مراحل حياة الفرد وتشخيص التحولات الداخلية للطبع ، والذهنية الناجمة عن مرور الزمن . ونجد نماذج منها فى بعض نصوص هيبيل وجان بول ، وعند تولستوى.

ب ـ والنموذج الثانى المتصل بالزمنية الدائرية ينحو إلى تمثيل العالم والحياة بتجربة وبمدرسة ، يتحتم على كل إنسان المرور منهما ليؤول إلى النتيجة نفسها : تبدد النشوة والأوهام والقبول بنوع من الخضوع . نجد هذا النوع من الروايات فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، خاصة عند Wieland و Wetzel وكذلك عند جوته .

ج ـ النموذج الثالث من رواية التشكل تمثله الرواية البيوجرافية والسيرة الذاتية ؛ ففى هذا النموذج تختفى دائرية الزمن ، وتصبح الصيرورة ثمرة لمجموعة من الظروف والأحداث والمشاريع التى تغير حياة ما . مثلا : روايتا (توم جونز) لفيلدنج و (دافيد كوبر فيلد) لديكنز .

د ـ الرواية التعليمة التربوية المبنية على فكرة تربوية معينة ، وتتوسل بمشاهد لتشخيص سيرورة التربية والتكوين . يمكن أن نمثل لها بروايتى (تيلماك) و (إميل) .

هـ ـ النموذج الواقعى ، ويعتبره باختين أهم نموذج فى رواية التشكل ، لأن تطور الإنسان فيه يكون غير منفصل عن التطور التاريخى : «فتشكل الإنسان يتم داخل الزمن التاريخى ، الحقيقى ، الضرورى ، بمستقبله وزمكانيته (كرونوتوبيّته) العميقة » . والنماذج الأولى لهذا النوع تمثلها روايات (G. et Pantagruel) و(Simplicissimus) و (Wilhelm Meister) ففى مثل هذه الروايات : « يتشكل الإنسان

فى الوقت نفسه الذى يتشكل فيه الزمان ، ويعكس داخل ذاته تشكل العالم التاريخى . الإنسان لا يوجد داخل فترة زمنية بل عند حدود فترتين ، حين يتأهب فى أن ينتقل من فترة إلى أخرى ؛ وذلك الانتقال يتم داخله وعبره ؛ إنه مرغم على أن يصير نموذجا لإنسان جديد ، غير مسبوق » .

فى هذا الاسترجاع لمسار الرواية التاريخى الذى اعتمدنا فيه ، أساساً ، على تصور باختين للموضوع، يهمنا تأكيد نقطتين متصلتين بتحليلنا :

١ ـ وجود تحولات متلاحقة لشكل الرواية منذ القدم ، داخل بنية مرنة تستوعب التنوع فى التركيب والموضوعات وصورة العالم . فإذا اكتفينا بالتفريعات التى آلت إلى أربعة مغايرات للرواية (كما فعل باختين) ، فإننا نستطيع أن ندرك ضمن كل واحد منها عدة أنماط شكلية مع بقاء المغاير مفتوحا لاستقبال ألوان أخرى للنمط الروائى . هكذا نجد أن بنية رواية الرحلة القديمة استقبلت محكيات الأسفار ، ورحلات المغامرة ، والرحلات المتخيلة ورحلات الشطار والمكتشفين وقواد الجيوش ، ويمكن أن نضيف إليها نماذج من الروايات الحديثة المستوحية لرحلات داخل الذات أو رحلات متولدة عن التناص (مثل «رحلة ابن فطومة» لنجيب محفوظ)، أو رحلات للشهادة (مثل «سفر إلى الكنغو» لأندريه جيد ، و«عاصفة على جزيرة السكر» لجان بول سارتر ...) والإضافات نفسها يمكن أن تتقبلها المغايرات الثلاثة الأخرى : روايات الاختبار ، والبيوجرافيا ، والتعلم .

٢ ـ إذا غضضنا الطرف عن الموقف التقويمى المتضمن فى تنظير باختين لمسار المغايرات ، والمتمثل فى تفضيله لمفهوم تشكل الإنسان المرتبط بصيرورة الزمن التاريخى (لأن هذا الموضوع يستلزم مناقشة خاصة ضمن إشكالية نظريات الرواية) [٨] ، فإن تحليلاته تفيدنا فى توكيدها الطابع **اللامنتهى** للرواية ، لا بوصفها جنسا «خالدا» وإنما اعتمادا على بنيتها الأجناسية الداخلية التى أتاحت لها التجدد والتغير منذ القدم كما يتجلى ذلك فى تحققاتها النصية المختلفة . وهذه الخاصيّة لا يمكن أن نثبتها بالنسبة لبعض الأجناس الأدبية التى لم تستطع «الانبعاث» والاستمرار فى الصدارة اعتمادا على بنيتها الأجناسية (الملحمة والتراجيديا ، مثلا) ولا شك أن انفلات الرواية من تقعيدات أرسطو وتخففها من القيود المحددة لجنسها قد أمداها بحرية أكبر ؛ تلك الحرية التى اتسعت وتعززت عند استئنافها لمسيرتها الحديثة ، خاصة عند ظهور نص مثل (دون كيخوته) يتزامن مع توديع القرون الوسطى وارتياد الحضارة مجال التعدد اللغوى والعلمى والثقافى . ألا يكون نوع الرواية ـ من خلال مساره التاريخى ـ هو تجربة البحث عن شكل كلى يهدم حدوده وقوانينه ، بقدر ما يكتشف أخرى ؟

٢ ـ خصائص الخطاب فى الرواية

لا نستعمل هنا مصطلح الخطاب وفق التّحديدات المتداخلة ، المتباينة ، التى عرفها المصطلح عند المهتمين بتحليل شعرية الرواية انطلاقاً من تمييز العالِم اللسانى بينيفست بين القصة والخطاب ، بل إننا ـ رغم الاستفادة من تلك الفروق ـ نؤثر التصور الباختينى الذى لا يميز بين الشكل والمضمون ويعتبرهما شيئا واحداً : « داخل الخطاب المعتَبَر بمثابة ظاهرة اجتماعية : الخطاب اجتماعى فى مجموع مجالات وجوده وعناصره ، ابتداءاً من الصورة السمعية ووصولاً إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريداً » [٩] .

وعلى هذا الأساس ، فإن التخصيصات التى يكتسبها الخطاب داخل الرواية ؛ سواء على مستوى السّرد أو الأصوات أو الأزمنة ؛ هى مرتبطة ومتفاعلة مع مستويات الخطاب الأخرى : الكلام الروائى ، الحوارية ، الوصف ، صورة اللغة مشخِّصة ومشخَّصة ، الرؤية للعالم ..

وليس من الدقـــة فى شىء ، أن نُعَرِّف الخطاب الروائى بخصائص « جوهرية » أو بصفات تمايز بينه وبين خطاب جنس آخر ، لأن المسار التاريخى الذى رسمنا بعض محطاته ، أوضح أن الخطاب الروائى تكون بتَماسٍّ مستمر مع خطابات الأجناس الأخرى ، مستمدا بعض عناصرها ووحداتها ، ومدمجا لأكثر من جنس أدبى وغيـر أدبى داخل بنيتـه المرنة ، المستوعبة للخطابات واللغات المتعددة التى تكتسب ـ عند دخولها إلى الرواية ـ نسقا أدبيا له استقلاله ووحدته الأسلوبية .

لذلك فـإن الخطاب الروائى تتـضح معـالمه وخصائصه وهو فى حالة اشتغال داخل النص حيث تختلف المكونات والوظائف ، بحسب فهم الروائى لتلك المكونات ولإمكاناتها ، وأيضا بحسب فهمه لتاريخ جنس الراوية وعلائقها بالإيديولوجيا .

واستكمالاً للملاحظات الواردة فى عرضنا للمسار التاريخى ، والمتمثلة فى تعدد الأشكال والمضامين التى أفرزتها مغايرات الرواية ، فإننا سنتوقف عند العناصر التى نعتبرها ذات خصوصية فى الخطاب داخل الرواية والتى تتيح تعدد الخطاب وتعدد إمكاناته فى صوغ رؤى العالم ، وتشخيص التحولات تشخيصاً أدبيا . لقد اهتم محللو شعرية الرواية بمكونين اثنين يعتبرونهما أساسيين فى خطاب الرواية، وهما : السردى ، والوصفى باعتبارهما يندرجان في نطاق احتمال الوقوع (vraisemblance) وتحقيق إيهام المحاكاة داخل النص الروائى . لكن الأبحاث الأخيرة ، تنحو إلى إضافة مكون ثالث هو المكون الحوارى بوصفه متميزاً عن المكونين السابقين . وفى هذا الصدد نشير إلى الكتاب الهام الذى ألفه جيليان لان ـ ميرسيبى بعنوان (الكلام الروائى) (١٠) لرسم أسس شعرية تهتم بالكلام الروائى ، وتبرز الخصوصية الوظيفية والبنيوية والمرجعية للخطاب المباشر (فى الرواية) بوصفه موضوعاً سيميائيا منحدراً من رحم عميق هو الخطاب الموسع (- macro discours) للنص . وإلى جانب هذه المكونات الثلاثة ، نضيف مكونين آخرين بلورهما ميخائيل باختين ، وهما : الزمكان (الكرونوتوب) ، والتشخيص الأدبى للغة . وهذان العنصران يوضحان بقوة خصوصية الخطاب داخل الرواية .

إن توقفنا عند هذه المكونات الخمسة لا يتغيا التحليل المستفيض ، وإنما يستهدف التذكير بما تنطوى عليه تلك المكونات من إمكانات في أفق توسيع الشكل والخطاب الروائيين وضمان تعدديّتهما .

(١) السرد / السارد :

لسنا فى حاجة إلى استعراض نتائج الدراسات المتصلة بالسردية (narratologie) وبالجوانب غير المعروفة فى النقد التقليدى التى أتاحت الانتباه إلى مركزية السرد في كل عملية حكي أو عند كتابة أي نص يعتمد على المحكي . فمصطلحات مثل : المنظور ، الصوت ، الصيغة ، الديمومة ، التبئير .. تكشف تأثيركل عنصر من هذه العناصر علي صياغة النص وعلي دلالته وعلائقه ببقية المكونات ، وخاصة ما يتصل بالزمان والفضاء والوصف والحوار . وقد رَاكَم السرد الروائى عدة إنجازات نشير من بينها إلى:

ـ تعدد الأصوات وتعدد الساردين داخل النص الواحد : وهو العنصر الذى برز عند تعقد علائق الإنسان بالمجتمعات الحديثة المطبوعة بالاستلاب واهتزاز القيم وتشظيها . فلم يعد السرد التقليدى (السارد العالم بكل شىء ، الأحادى) قادراً على تشخيص الواقع المتعدد، المتقاطع ، المتناقض ، انطلاقاً من صوت السارد وحده ؛ بل إن مسألة التشخيص نفسها (ولو بطريقة محوِّرة للواقع) أصبحت موضع تساؤل ومراجعة ، وأخذت تفسح المجال لـ «التظاهر» (simulation) أو (التحايل على الواقع) . ومن ثم ، يمكن أن نعتبر تعدد الساردين وتعدد الأصوات فى الرواية الحديثة ، استجابة جمالية (إستتيقية) لمقتضيات تنسيب الحقيقة ،

وترجمة علاقة الشك والارتياب التى باتت تطبع موقف الإنسان من ذاته ، ومن الآخر ، ومن العالم .

ـ السرد المتحرك : إذا كانت الرواية الكلاسيكية (خاصة فى القرن التاسع عشر) قد طمحت إلي الاضطلاع بدور الملحمة في المجتمع اليرناني القديم لتقديم صورة « موضوعية » عن علائق الفرد بالمجتمع البرجوازي ، فإن سرد الرواية فى القرن العشرين انتقل من الثبات والخطية الملائمين لتشخيص التلاحم، إلى الحركة والتحريك واستحضار الفوضي، والتناقض ، والقلق ، والتمزق، وكل ما يسم علاقة الإنسان بـ « الواقع » . هكذا ، أصبح السارد يحرك القارىء فى جميع الاتجاهات ليقدم له المشاهد واللحظات والاستبطانات ، والأحلام، والاستيهامات ... قد يدع القارىء خارج غرفة البطل أو قد يدخله إليها ؛ وقد يقدم إليه التحول عبر الحكي المجرد أو من خلال الحوار الداخلى الحر . ورغم أن السرد الروائى يلتقى فى معظم هذه الخصائص مع السرد السينمائى ، فإنه يتميز عنه بالقدرة على تشخيص الحياة النفسية للشخصيات تشخيصاً جوانياً ، على نحو ما أوضحت ذلك الباحثة دوريث كوهن فى كتابها (الشفافية الداخلية) (١١) ؛ فالسرد الروائى يتوفر على تقنية المنولوج الداخلى التى تسمح بثلاث طرائق لتشخيص الحياة النفسية لشخوص الرواية :

أ ـ المحكى ـ النفسى القائم على خطاب السارد عن الحياة الداخلية لشخصية ما .

ب ـ المونولوج المنقول وهو خطاب ذهنى على لسان شخصية ما .

ج ـ المونولوج المسرَد ، وهو خطاب ذهنى لإحدى الشخصيات يورده خطاب السارد ؛ ويسمى أيضا فى المصطلحات الفرنسية « الأسلوب غير المباشر الحر » .

وإلى جانب ذلك ، يتميز السرد الروائى بالوضع الاعتبارى للسارد . إنه ليس فقط العنصر الملازم لكل نص يصطنع الحكى ، بل هو فى الرواية، المجمع لكل الخيوط : إنه يسرد ويوزع الكلام ، يعلق ويحلل ، يمزج الآراء ويجعلها متعارضة فيما بينها . قد ينوب عن الكاتب ولكنه غالبا ما يكسر نواياه ويحول بين القارىء وبين التعرف على صوت الكاتب الحقيقى . وفى الرواية الحديثة ، يأخذ السارد دوراً حاسماً على نحو ما أوضح ذلك تيودور أدورنو فى دراسته اللماحة « وضعية السارد فى الرواية الحديثة» (١٢) . فإذا كان السارد « التقليدى » قد تقنية الإيهام على نحو ما خدمتها تقنية الخشبة فى المسرح الإيطالى ، فإن السارد الحديث قد اتخذ موقفا ضد كذبة التشخيص الواقعى ، أى ضد السارد نفسه وادعاءاته القدرة على رؤية مجرى العالم فى «حقيقته». بدلاً من التلاحم المصطنع بين السارد والواقع ، لجأ الروائيون المحدثون إلى زحزحة السارد عن موضعه الثابت ليضعوه ضمن « مسافة جمالية » تتيح كشف ما هو تحت السطح ، وتمكن الذات المشروخة ، المتشظية ، من أن تعبر عن استلابها ومن أن تشكك فى صلابة الواقع وتماسكه . وهناك نصوص كثيرة يتبوأ السرد والسارد داخلها دورا أساسيا فى بناء الرواية باتجاه التعدد وتخصيص الكتابة والرؤية . نذكر من بين تلك الروايات :

ـ (رباعية الإسكندرية) للورانس داريل ، وفيها يحقق السرد تنسيب الواقع والأحداث والشخصيات ، ويقوم السارد بتوزيع الكلام ، وتطريز التأملات ، ونسج فضاءات الاسكندرية لتغدو شخصية روائية ذات وجود كامل « منسوج من لحم وحجر وإثم وحلم وأسطورة » .

ـ (موسم الهجرة للشمال) للطيب صالح ، وهى نموذج لتعدد الساردين وإفساح المجال لتذويت الحقيقة وتنسيبها ، بل إعادة ابتكارها .

ـ (خفة الكائن اللامحتملة) لميلان كونديرا ، حيث يدس السارد صوته متأملاً ، متفلسفاً ، مطلاً على حاضر الرواية من أحداث التاريخ ، وجامعاً بين

المحكي والحلميّ والشعرى بطريقة سردية تحقق « مسافة جمالية » تحطم الإيهام بالواقع .

- (أفراح القبة) [١٣] لنجيب محفوظ ، وهى تعتمد على السرد الجوانى على لسان أربع شخصيات فاعلة ، يتراوح سردها بين العمق الحسّى والعمق النفسى ، وتتحرك داخل فضاء تخييلى مزدوج : المسرح الذى تتحدث عنه الرواية ، وفضاء المسرحية التى كتبها عباس كرم وأصبحت جزءاً من نسيج السرد ؛ لذلك فإن السرد فى« أفراح القبة » يؤول إلى علائق دائرية تتقاطع داخلها الحكاية ونقيضها ، وتهتز واقعية الأحداث لتتدثر بغلائل التخييل .

٢ ــ **الوصف** : العلاقة وطيدة بين الوصف والسرد بالرغم من الملاحظات الكثيرة التى سجلت عن التعارض القائم بينهما والمتمثل فى توقف السرد عند البدء فى الوصف . لكن هذا الرأى لا يثبت عند التمحيص ، خاصة أن نوعية السرد تتحكم فى وظيفة الوصف (هل السارد يتقصد إظهار الأشياء والشخوص ؟ أم يرمى إلى وضعها فى إطار معين لتحديد تبادل التأثير ؟) .

ومنذ القرن التاسع عشر اكتسى الوصف أهمية خاصة فى الرواية فاتسع حيزه ، وتنوعت أساليبه .ونحن لا نتوخى ، هنا ، التأريخ للوصف الروائى ، بل إبراز بعض ملامحه الخصوصية المتيحة لتنويع تمظهراته وتجلياته . وغالبا ما تتم المقارنة بين الوصف الروائى وبين الرؤية المباشرة التى تحققها الكاميرا ، على اعتبار أن هذه الأخيرة أقدر على «نقل» ووصف الشخوص والأماكن والأشياء من الصياغة اللغوية . ومن ثم ذهب البعض إلى أن الوصف فى الرواية فقد أهميته ولم يعد مبرراً . لكن استحضار بعض اللحظات من تجليات الوصف الروائى ، يؤكد خصوصيته ولزوميته . فالوصف فى الرواية ليس ، بالضرورة ، بصرياً محضا ، بل غالباً ما يمزج بين الحواس رغم صعوبة وصف ما يتصل بالشم والسمع والذوق واللمس . مع ذلك نجد نصوصا كثيرة تجمع بين عدة حواس فى الوصف الروائى ، وقد يكون نموذج (بحثاً عن الزمن الضائع) مشخصاً للوصف المعتمد على أكثر من حاسة ، خاصة ما يتصل بالموسيقى والرسم والذوق (استحضار السارد لحلوى لامادلين) . ولكن الأوصاف التى تغص بها رواية بروست لا تكتسب دلالتها ولا يفهم تنوعها إلا بترابط مع منطلقه فى الكتابة ، وهو الاعتماد على الذاكرة اللا إرادية التى تحرر الصور البدئية المنحبسة منذ الطفولة وتستسلم للوصف السردى لتقود خطواتنا ونحن نرتاد حميمية الأنا العميق . وهذا التفريد للوصف عند مارسيل بروست أحدث نقلة نوعية فى التصورات التى كانت توجه معظم الروائيين فى القرن التاسع عشر (خاصة عند كل من بلزاك وإميل زولا) .

على هذا الأساس التفريد يمكن القول إن الوصف فى الرواية تخلص من وهم الاستنساخ والمحاكاة المتقصية ، الشاملة ، إلى تفريد النظر إلى الأشياء والعالم وتحوير الواقع تحويرا يلونه بخصوصية الذات المبصرة ، الواصفة .لا شيء يرغم الروائى على أن يتقيد بوصف الأشياء كما تبدو لكل الناس ؛ على العكس ، هو مطالب أكثر بأن يجعلنا نرى ــ فى العادى المشترك ـ ما لم نتنبه إليه ، أو ما رأيناه مندغما فاقداً لتضاريسه . ومن ثم فإن الوصف فى الرواية بوابة للولوج إلى فضاءات الفانتاستيك.

فى امتداد هذه الملاحظات ، نجد أن الوصف يضطلع بقسط وافر فى عملية تشييد فضاءات الرواية وتخصيصها. ولذلك فإن الأمر لا يتعلق بوصف الأماكن ، والأشخاص والملابس والسلوك» بل بابتداع فضاء خاص بنص الرواية ، مهما استوحى وأحال على فضاءات «واقعية» . على هذه الشاكلة ، تتعدد النصوص الروائية المستوحية للقاهرة وباريس ولندن

ودمشق ، دون أن تستنفد الوصف أو يجف معينه . إنها لا ترينا المدينة دفعة واحدة ، وإنما تجتزىء ملامح وسمات وكلمات تعجنها بالتذكرات والأحلام والاستيهامات .

هل أجازف إذا قلت إن الوصف في الرواية ، على خلاف «عين الكاميرا» ، ينجح أكثر في تحويل «الواقعي» ، «المادي» إلى متخيل ؟ هل هي مدن «حقيقية» تلك التي يتحدث عنها الساردون ويصفونها في :(من يتذكر البحر :) ؟ محمد ديب، (وترابها زعفران)إدوار الخراط (ورباعية الإسكندرية) داريل و(ذات) صنع الله إبراهيم ؟ أليست ، بالأحرى ، مدنا متخيلة يسعف الوصف الوارد فيها القارىء على تخيل مدن أخرى ، والحلم بفضاءات لا حد لتناسلها؟

٣ ـ المكون الحواري : لاشك أن طرح باختين لمسألة الحوار والحوارية في الرواية ، سيظل طرحا رائدا ونقطة تحول في تحليل الخطاب الروائي ، وذلك لأنه ربط المسألة بتصور متكامل عن فلسفة اللغة ، وأبعادها الغيرية ، وتناسل الكلام المتحاور انطلاقا من عملية التواصل اليومية . ليس هنا مجال تحليل تصور باختين للغة ومقوماتها الحوارية ، ولكننا نريد الإشارة إلى نقطة أساسية تتيح التمييز بين نوعيات الحوار الروائي وامتداداته المفتوحة القادرة على التكيف في كل سياق جديد ، لتشخيص الصيرورة الإيديولوجية انطلاقا من الكلام الروائي . هذه النقطة تتصل بتمييز باختين بين الكلام الآمر ، والكلام المقنع[١٤] . إن التمييز بين هذين النوعين من الكلام هو الذي يقود إلى التفرقة بين السرد الثنائي الصوت والسرد الأحادي الصوت : فاللغة خاضعة ، في سيرورتها اليومية ، لعملية «النقل » ، نقل كلام الآخر (كلام الصحف ، كلام المدرس ، كلام الكتب ...) وهذا النقل إما أن يتم بالحفظ « عن ظهر قلب» وإما بواسطة «كلماتنا» . وهذا ينعكس أيضا على مستوى الكتابة الروائية ؛ فعندما ننقل كلام المتحدثين وغير المتحدثين بكلماتنا ، فإننا ننجز سرداً ثنائي الصوت فوق أقوال الآخرين . لكننا عندما ننقل حرفياً كلام الآخرين ، فإننا لا نستطيع أن نشخصه وأن نحاوره. ومن ثم ، يميز باختين داخل كلام الرواية بين نمطين : كلام آمر يفرض نفسه علينا ويلزمنا أن نعترف به دون شروط ولا تغيير (الكلام الديني ، الإيديولوجي ، المؤسساتي ..) ، ويظل غير مقنع داخليا للوعي ، وكلام مقنع وهو الذي لا يستظل بسلطة ما ، ويتوخى الإقناع بواسطة محاورة وعينا وتشغيل صيرورته . وهذا النمط الثاني من الكلام هو الذي يجب أن يميز في نظر باختين ، الكلام الروائي الحواري . ما يهمنا في هذه العجالة هو تأكيد إجرائية هذا التمييز لإبراز خصوصية أخرى للخطاب الروائي ، خاصة أن مستقبل «تطورات» المجتمعات الحديثة يعدنا بالمزيد من الكلام الآمر المبثوث عبر مختلف أدوات التواصل و«التثقيف» وغسل الدماغ . والرواية ، من هذه الزاوية ، تحقق عملية مواجهة «موضوعية» بين كلامنا وكلام الآخرين من خلال التشخيص ، والحوار الثنائي ، ووضع كلام الآخر على المحك للانفلات من تأثير الكلام الآمر ، وتنشيط صيرورة الوعي الفردي لمساءلة الإيديولوجيا السائدة واستيلاد الصوت الخاص مع وضد ، صوت الآخر .

لكن بالإضافة إلى ما تقدم ، فإن المكون الحواري في الرواية تزداد أهميته وخصوصيته في الرواية من خلال الأبحاث الأخيرة التي تلقي الضوء على دوره الجوهري في ابداع الكلام الحقيقي الكاشف ، داخل الرواية . وهذا ما أوضحه جيليان لان ميرسيي في كتابه الذي أشرنا إليه آنفاً . فالكلام الروائي المتمظهر أساساً في الحوار ، وفي الحوارات الداخلية ، ليس مجرد «استراحة» للكاتب والقارىء أو تزيين للنص ، وإنما هو قناة التلفظ الروائي ، وملتقى الشفوي

بالمكتوب ، منحدر من الرحم العميق للخطاب الكلى للرواية . ومن ثم ، كما يقول لان ميرسييى ، : «فإن تدوين الواقع الحوارى لا يرجع مطلقا إلى فعل «حر» بل هو متصل برؤية للعالم منتظمة مسبقا ومقسمة ، وتكون وحداتها نسقا سيميلوجياً مغلقاً ، تعززه الجمالية (الإستتيقا) التى تعتبر موضوعة الواقعية الحوارية الميكر ـ نصية نسبية تماماً» ، (ص ـ ٢١) . من هذا المنظور تبرز إمكانات المكون الحوارى فى الرواية بوصفه مظهراً خلاقاً لعوالم لفظية ممكنة ، ولتشخيص الصيرورة الإيديولوجية ولتفاعلات الشفوى بالمكتوب . فنصوص مثل (سفر إلى حافة الليل) لسيلين ، أو (فرازى فى المترو) لكينو ، أو (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلى ، أو (رامة والتنين) لإدوار الخراط .. تكشف عينات من أبعاد المكون الحوارى الملتئم ببناء الرواية العام وبقدرتها المتفردة على تشخيص الكلام المشخَون بدلالات تنتمى إلى مجالات وحقول عديدة .

٤ ــ الكرونوتوب : أكد كثير من الروائيين والدارسين على أن الرواية هى فن / شكل الزمن بامتياز ، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتشخصه فى تجلياته المختلفة : الميثولوجية والدائرية ، والتاريخية والبيوجرافية والنفسية ، ومعظم الروايات الأساسية تشخص وتحاور مضى الزمن الذى لا يرجع وتتحايل على استعادته . غير أن باختين اقترح مصطلح الكرونوتوب (المستعار من حقل الرياضيات) ليحدد تلازم علاقات الزمان والفضاء فى مجال الأدب وتأثير ذلك على الشكل والمضمون ؛ فمؤشرات الزمن تتكشف داخل الفضاء ، وهذا الأخير يدرك ويقاس اعتماداً على الزمن . وقد وظف باختين هذا المصطلح فى مجال التاريخ الأدبى وتصنيف الرواية ، ويهمنا هنا أن نشير إلى استعمالين اثنين يتصلان بالرواية وهما : تحديد جنس الرواية وتفريعاتها انطلاقا من الكرونوتوب الذى يبرز البنية العميقة ، ثم الكرونوتوب الذى يحدد البنية السطحية انطلاقاً من التيمة (الطريق ، العتبة ، الصالون ...) . إلا أن مقترحات باختين عرفت إضافات أخرى أغنت المصطلح وأمدته بإمكانات أوسع فى تحليل مكونى الزمان والفضاء ، وفى التنبيه لقدرات الرواية فى هذا المجال . ونشير هنا إلى الإضافات التى قدمها هنرى ميتران [١٥] والمتمثلة فى ضرورة اعتبار الكرونوتوب المتعلق بصيغة تشخيص العالم (الامتداد ، المسافة ، النمو ، الذبول ...) ، وكذلك اعتبار تنوع زمن الرواية الدى لا يمكن أن نقصره على الزمن التاريخى أو الدائرى كلا على حدة ، كما فعل باختين . على العكس من ذلك يرى ميتران ـ اعتمادا على تحليله لرواية إميل زولا (جيرمينال) ـ أن هناك روايات تمزج عدة أزمنة وفضاءات لتولد كرونوتوباً يجمع بين الوعى النقدى والمتخيل الأسطورى (الميثى) . تأسيساً على ذلك ، فإن المهم فى تحليل الرواية وفى كتابتها ، ليس هو الزمان والمكان داخلها (بوصفهما عنصرين مكونين لنسيجها) ، بل الزمن والفضاء المخصصين للرواية أى الكرونوتوب ـ الذى يصنع نكهتها ويحول زمنها وفضاءها إلى مجال للتأمل والحلم والمقارنة . لنفكر فى كرونوتوبات (بمعناها الاستعارى) كل من : (إجازة تفرغ) لبدر الديب ، و(السؤال) لغالب هلسا ، و(الشحاذ) لنجيب محفوظ و(اللجنة) لصنع الله إبراهيم ، و(بيت الياسمين) لإبراهيم عبد المجيد و(حكاية غاندى الصغير) لإلياس خورى .

هل ، عند استعادتنا لفضاء وزمان هذه الروايات ، نستعيد أزمنة وفضاءات مشابهة لأزمنة وفضاءات تاريخية وفيزيقية ؟ أم أن كرونوتوب هذه الروايات ينقش لها ، فى مخيلتنا ، ملامح تميزها عن جميع الفضاءات والأزمنة ؟ ملامح لم تتجسد أى تجسد خارج تخييليتها ، مثلما هو الشأن بالنسبة لفضاء وأزمنة المسرحيات المخرجة على الخشبة ، والسيناريوهات المشخصة على الشاشة ، بل تظل

محتفظة بكامل «وجودها بالقوة» لتشق لها حياة جديدة ، متنوعة عبر كل قراءة وقارىء .

٥ ـ التشخيص الأدبى للغة : تكتسى مسألة التشخيص الأدبى طابعاً معقداً تفرعت عنه عدة ممارسات وتصورات متعارضة بين التشخيص واللاتشخيص ، بل أيضاً مالا يمكن تشخيصه (L'imprésentable) . ذلك أن علاقة اللغة بالأشياء لم تعد علاقة تطابق ، ولم يعد يسلم لها بالقدرة على تشخيص ما هو خارج عنها ، وهذا ما جعل علم الألسنية ، يميز بين العلامة والمرجعية . من ثم ، فإن الأسس الأولى للاتجاه الواقعى القائم على افتراض نوع من التطابق بين النص ومرجعيته الخارجية ، سرعان ما تهاوت لتفسح المجال أمام تصورات أخرى أكثر دقة وتعقيداً ، تأخذ بالاعتبار معطيات التحليل النفسى (الخطاب الأدبى يتأسس أيضا على المسكوت عنه) وعلى دراسات المتخيل التى تدرج موقع النص الأدبى ضمن صيرورة الرمزية الاجتماعية ، على اعتبار أن عنصر التخييل يحرر الملفوظات من وظائفها التداولية وإحالاتها المرجعية المباشرة ، ليمد لها جسراً مع ما هو خارج عنها ومع ما يمكن أن يتولد منها .

ويقدم لنا باختين ، من جهته ، صياغة أخرى لمشكلة التشخيص الأدبى تنطوى على إمكانية مجاوزة ثنائية التشخيص / اللاتشخيص ، وذلك بربطه التشخيصى الأدبى بتشخيص اللغة / اللغات . فما دام تحقق النص يمر أساساً عبر اللغة وداخلها ، فإن المسألة تنتقل إلى كيفية تشخيص الأدب لغوياً ويعبر عن هذه المسألة فى موضوع الرواية بقوله :

> « وإذا كان موضوع الجنس الروائى النوعى هو المتكلم وما يقوله (أى كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار باعتبارها لغة خاصة للتعدد اللسانى) ، فإن بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها معضلة التشخيص الأدبى للغة ، ومعضلة صورة اللغة»[١٦] .

تصبح المسألة ، إذن ، فى الرواية هى طرائق تشخيص خطاب «الآخر» ، سواء كان شخصية روائية أو مركزاً لإرسال خطاب (مؤسسة ، كتاب ، صحافة...) . ويقترح باختين العناصر التالية لالتقاط التشخيص الروائى للغة :

- اللعب الهزلى مع اللغات (من خلال الباروديا ، والأسلبة ، والتهجين ..) .
- أقوال الشخصيات الروائية .
- المحكى المباشر .
- خطاب الكاتب الضمنى .
- الأجناس التعبيرية المتَخلِّلة (الرسائل ، التاريخ ، الوثائق ، المقالة ، المشهد المسرحى ، المقطع الشعرى، الأغنية ، المثل ، الحكمة ..) .

إن هذه الوسائل المتاحة للروائى تمكنه من استيعاب جميع اللغات المتداولة فى الحياة اليومية أو فى مجالات البحث العلمي والتفكير الفلسفى ؛ وهى أيضاً وسيلة لجعل الرواية مفتوحة على أحدث اللغات (فى مجال المهن ، والتقنيات ، واللهجات ..) .

ويمكن أن نشير إلى بعض النصوص التى حققت تشخيصاً أدبياً للُغة يعتمد على إدماج لغات العصر ولغات التاريخ ويقيم الحوار بين أكثر من جنس داخل النص الروائى ، مثلما هو الشأن فى : (ثلاثية الولايات المتحدة) لدوس باسوس ، و (سباق المسافات الطويلة) لعبد الرحمن منيف ، و (الزينى بركات) لجمال الغيطانى ، و (بيروت بيروت) ، و(ذات) لصنع الله إبراهيم ، و (سلطانة) لغالب هلسا .

٣ ـ الرواية وتحول مفهوم الأدب

حاولنا ، فى الفقرات السابقة ، إيضاح أن الرواية ـ فى تاريخها وتحققها النصى ـ هى شكل وخطاب ينطويان على خاصة التعدد ويسعفان عليه ؛ ومن ثم

قدرة الرواية على استيعاب المستجد والطارىء وعلى ملاحقة التشكلات المتناسلة اجتماعياً ونفسياً ومعرفياً داخل عالم محموم الخطى ، سريع الإيقاع . لكن هل يكفى ذلك لتبرير غلبة جنس الرواية قياساً إلى بقية الأجناس الأدبية كما يرى البعض ؟ أعتقد أن الجنس الأدبى ، إلى جانب خصائصه التلفظية والشكلية والخطابية ، هو أيضا بنية (بنيات) اجتماعية ، أو بالأحرى ، يستمد طابعه التواصلى (بوصفه فعل كلام) من بنيات اجتماعية معينة تنفخ فيه بقدر ما ينفخ فى أوصالها سحره التخييلى وقيمه الرمزية ، والرواية القائمة أساساً على الحكى والمحكى تستجيب للرغبة (الشهوة؟) الدفينة ، الراسخة فى نفس الإنسان منذ الأزل : رغبة امتلاك العالم عن طريق الحكى ، وإعادة تشكيله وجعله أوسع وأكثر مما هو عليه . من ثم تبدو الرواية هى الجنس الذى استثمر هذا الجانب مضيفاً إليه وهم التملك المعرفى ، لتفسير الذات والآخر والكون بوساطة التشخيص التخييلى . لكن هذا الإبراز لصعود الرواية فى زمننا يظل تعميمياً و«تمجيدياً» إذا لم نربطه بسياق ليس إيجابياً كله بالنسبة لزمن الرواية . وهذا السياق ، باختصار ، يتصل بتحول مفهوم الأدب من جهة ، وبتحول العالم فى كل المجالات وخاصة المجال العلمى من جهة ثانية :

ـ عن تحول مفهوم الأدب ، يمكن القول ، بتركيز شديد ، إنه انتقل من الجمعى إلى الذاتى الخاص (والرواية نموذج للاحتفاء بالذاتية والفردية) ، ثم الانتقال من التسليم بتعريفات الأدب الموروثة إلى التساؤل عن ماهية الأدب ومكوناته وجدواه ، وغاياته (ما الكتابة ؟ كيف نكتب ؟ ماذا نكتب؟ لمن نكتب؟ ...)، وبتأثير من هذه التساؤلات أصبحت النصوص الأدبية تنحو إلى المرجعية الذاتية ، معرضة عن وهم القبض على الواقع وجاعلة من الكتابة علامات تؤشر على الغياب أكثر مما تجسد الحضور .

ـ والجانب الآخر ، يتصل بتحول العالم بسرعة مذهلة ، خاصة فى مجال العلوم والتكنولوجيا وانعكاسات ذلك على تنظيم المجتمع ، وتوسيع الصناعات الثقافية ، والتحكم فى استهلاك القارىء والمتلقى للمنتجات الأدبية والفنية والإعلامية .

فى هذا الصدد ، يلاحظ ميشيل ريو فى كتابه (الحلم بمنطق)[١٧] ، أن الكاتب اليوم يعرف أنه يكتب لكنه لا يعرف جيداً كيف يفعل ذلك ، أى أنه لا يتوفر على منطق يهديه ويضمن له الإنتاج المتواصل ، كماهو الشأن بالنسبة لبقية المنتجين فى الحقول العلمية . لقد عجز الأدباء عن إقامة نموذج نظرى مُولِّد لكتاباتهم الخاصة ، وفى كل مرة يكتبون ، فإنهم يخوضون مغامرة الكتابة ، ومن ثم غدا أدب اليوم مطبوعاً بالتشظى والتذرى(atomisation)† ، وسط عالم يخضع، أكثر فأكثر ، للتسنين والتقنين والمراقبة . وإلى جانب الأدب الذى ظل حريصاً على تطوير التركيب الفنى وتعميق الرؤى، نجد أن هذه التحولات أدت إلى الانتشار الواسع لما يسميه ريو «التخييل الجماهيرى» ممثلاً فى ملايين الكيلومترات من شرائط المسلسلات والأفلام السينمائية والفيديو ، وملايين النسخ من الروايات البوليسية و«الورْدية» التى تستهدف التسلية ، وتسكين قلق الإنسان المأخوذ فى شرك التنظيمات المجتمعية التى تحيل المواطن إلى لولب داخل متراس ضخم . بل إن تطور العلم الواسع، دفع دور النشر والعلماء إلى ركوب المحكى والشكل الروائى لتعميم العلم وتبسيطه للجمهور الواسع . لكن هذا المشروع لا يخلو من «نوايا» استحواذية ترمى إلى تفسير الظواهر المستعصية وتقديم الأجوبة الملموسة عن أسئلة محيرة . كيف ، إذن ، تجابه الرواية سطوة هذه المحكيات «الشعبية» ؟ هل بالإمكان أن يستمر الروائيون فى الكتابة مولين الأولوية لأسئلة الذات ، معرضين عن معطيات العلم ؟

إننا لا نملك جواباً جاهزاً عن هذه الأسئلة التى تضع الأدب موضع تساؤل وتشكيك فى جدواه وفعاليته . غير أن ما نحرص عليه ، هو إبراز تحول آخر فى مفهوم الأدب (ولصالح الرواية) قد يساعد

على التفكير فى إعادة تدعيم لزومية الأدب والرواية ، أقصد تحرر الأدب من التبعية للإيديولوجى . ذلك أن العديد من النصوص خرجت من شرنقة السلطة ودور الاستنساخ ، لتضطلع بمساءلة الإيديولوجيا وكشف تناقضاتها قياسا إلى المعيش ، والمحسوس ، والمحلوم به . لقد أصبحت وظيفة الأدب ، فى نظر بيير ماشرى، وظيفة بارودية :

«.. فالأدب بمزجه للاستعمالات الواقعية للغة ينتهى ، نتيجة لهذه المواجهة المستمرة ، إلى أن يظهر حقيقة تلك الاستعمالات اللغوية . والعمل الأدبى بما يجريه من تجريب على اللغة ، إن لم يبتكرها ، فإنه يكون ، فى آن ، شبيهاً بمعرفة ما ، وكاريكاتوراً للإيديولوجيا المستعملة . دائما نلتقى ، عند تخوم النص ، بلغة الإيديولوجيا المغيبة مؤقتاً ، غير أنها تكون فصيحة بذلك الغياب ذاته»(١٨) .

من هذا المنظور نقول إنه ، رغم انتشار التخييل الجماهيرى ، والانفجار العلمى ، واستفحال الاستلاب، وتعاظم قولبة الثقافة وتنميطها ، تتوفر الرواية ، بإمكاناتها الشكلية والخطابية المتعددة والمتجددة ، على حظوظ كبيرة لإنجاز الوظيفة البارودية ومساءلة الإيديولوجيا . إنها تستطيع أن تظل وفيةً لهامشيتها المقلقة ـ بالرغم من انتشارها الواسع ـ إذا حافظت على موقفها المناهض للسلطة . لكن هل تملك الرواية أن تكون غير ذلك ؟ أقصد الرواية المنتمية لتقاليدها التاريخية ولجنسها المشاكس ؛ فهذا النمط من الرواية لا يمكن أن يحول الكتابة إلى سلطة مادام قائماً على التعددية وتشخيص التناقضات وزحزحة الواحد ، المهيمن ، المتماسك .

عن «زمن» هذه الرواية كنت ومازال أحكى : رواية الأصوات واللغات والرؤى المتعددة ، المتجابهة . رواية ترفض الثبات والجمود ، كما ترفض أن تتحول إلىٍ مُسكن للقلق أو إلى محكمة أخلاقية تصدر الأحكام وتطرز التفاؤل السهل. «زمن» هذه الرواية قائم رغم هشاشته ، لكنه أفق محتمل مامن سلطةٍ تقوى على إعدامه .

الهوامش :

(١) انظر :

- Michel Stanesco: **Premiéres théories du roman,in Poétique,** no. 70(1987) Paris, p.167-89.

يوضح ستانسكو فى هذه الدراسة أن الناقدين سنزيو وبينيا اهتما بأعمال الشاعرين بوياردو Boiardo ولاريوست L'Arioste واعتبراهما مبلورين لجنس الرواية كما ظهرت فى فرنسا وإسبانيا خلال القرون الوسطى وفى عصر النهضة . وقد اعتمدا فى موقفهما على الانطلاق من الدفاع عن الشعر الجديد وضرورته لمواكبة تغير الحياة وتنوع الأشياء» . وبدفاعهما ، هما ومحللون شعريون آخرون من عصر النهضة ، عن الحق فى وجود «شعر جديد» (Nuova Poesia) لأن العالم أيضا يتغير ، فإنهما كانا ، بذلك ، يؤكدان المبدأ الإستتيقى الجوهرى للرواية : جدة العالم تحدد الشكل الداخلى لعلاقتها مع ذلك العالم .

(٢) خلال القرن السابع عشر ظل معظم النقاد ينظرون بازدراء إلى الرواية معتبرين إياها جنساً «مبتذلاً» فاقداً لقوة الشعر التعبيرية . انظر :

Pierre Chartier: **Introduction aux grandes théories du roman,** ed Bordas, Paris,1990, p.4189.

(٣) مجلة **Roman**، العدد ٨ ، سبتمبر ١٩٨٤ ، باريس .

(٤) انظر تحليل جيرار جينيت لهذه النقطة فى : **Introduction à l'architexte,** Seuil,1979

(٥) أهم هذه النصوص اطلعنا عليها فى الترجمة الفرنسية التى أنجزها Pierre Grimal بعنوان **Romans grecs et latins**، مكتبة لابلياد ، باريس ١٩٥٨ .

(٦) نشير هنا ، بالخصوص ، إلى كتابين :

- Seuil,1990 **Naissance du roman,** -Massimo Fusillo (مترجم إلى الفرنسية عن الإيطالية)

فى هذه الدراسة يوضح فيزيو تأثير الرواية الإغريقية فى الثقافة الأوربية ، ويشير إلى أن نصوصها حوكيت من لدن البيزنطيين وأعيدت كتابة بعض النصوص الإغريقية من جانب كتاب كبار ، مثل سيرفانتيس الذى استوحى الملاحم وأعاد كتابتها نثراً .

- Alain Billaut: **La création romanesque dans la littérature grecque à l'epoque impériale** , PUF,-Paris,1991.

فى هذه الدراسة نجد تحليلاً جديداً لمكونات الروايات القديمة انطلاقاً من : المكان ، الزمن ، الشخصيات ، التركيب الفنى .

(٧) اعتمدنا فى هذا العرض على كتاب استتيقا الإبداع اللفظى **Esthétique de la création verbale** الصادر فى ترجمته الفرنسية عن جاليمار ، عام ١٩٨٤ ، ص٢١٢ ومايليها .

(٨) ولقد ناقش هذه المسألة جان مارى شيفر فى كتابه :

ed PENS,1983 **La naissance de la littérature** (La théorie esthétique du romantisme allemand)

لكننا لا نتفق معه فى مجموع الانتقادات التى وجهها لباختين ، ونجد أن قراءته لنظرية الرواية لم تأخذ بالاعتبار جميع تحليلات باختين . ولايتسع المجال هنا لمناقشة هذه المسألة .

(٩) **الخطاب الروائى** ، دار فكر ، القاهرة ، ١٩٨٧، ص ٣٥ (ترجمة محمد برادة) .

(١٠) انظر: Gillian Lane-Mercier: **La parole romanesque**, ed, Klincksieck, Paris,1989

(١١) انظر:

Dorrit Cohn: **La transparence intérieure** (Modes de représentaion de la vie psychique dans le roman), Seuil, Paris1981.

(مترجم عن الإنجليزية).

(١٢) هذه الدراسة وردت فى كتابه المترجم إلى الفرنسية بعنوان **Notes sur la littérature** نشر بدار فلامريون ، باريس ، ١٩٨٤ ، ص ٣٧ ومايليها.

(١٣) صدرت سنة ١٩٨١ .

نجد فى أفراح القبة حالة سردية نادرة أوضحها الباحث Gérard Cordese فى دراسة بعنوان «**السرد والتبئير**» ، مجلة Poétique، عدد ٧٦ ، باريس ، ١٩٨٨.

وهذه الحالة متصلة بالشخصية الساردة فى الشكل السردى الجوانى ، عندما تحكى عن ذاتها فى وقت تكون فيه قاصرة عن معرفة ذاتها وظروفها خلال فترة من فترات حياتها : أى عندما تكون الشخصية أكثر معرفة من الراوى الذى هو فى الآن نفسه الشخصية الراوية . وهذا ما نجده فى فصل: عباس كرم ، عندما يعلن انتحاره ثم ينام : فمن المفروض أن العلاقة انقطعت بينه وبين الشخصية التى تعود إلى الحياة فتعرف عن وضعها ما لا يعرفه السارد . (أنجزنا دراسة تحليلية لـ **أفراح القبة** ، لم تنشر بعد) .

(١٤) انظر الخطاب الروائى ، م . م .

(١٥) فى دراسته التى تحمل عنوان **Chronotopies romanseques, Germinal** مجلة Poétique عدد ٨١ ، ١٩٩٠

(١٦) **الخطاب الروائى** ، م . م ، ص ١٠٤ .

(١٧) انظر: .Michel Rio: **Rêve de logique** (essais Critiqus),Seuil,1992.

(١٨) من كتابه :

Pour une théorie de la production littéraire F.Maspéro.1971.

مقولة « النوع »
وموقع الروايــة
فى النـظريـة الأدبيــة الحديثة

محمد مشبال

تقديم : زمن الرواية أم زمن الشعر ؟ !

لعله من الجائز القول بأن الـرواية أصبحت النـوع الأدبى الذى يحظى اليوم باهتمام متزايد فاق به المكانـة التى حازهـا الشعر ردحا طويلا من الزمن . غير أن هذا التفوق وهذه الأهمية اللذين نـالتهما الـروايـة فى زمـاننـا ، عـلى مستـوى الإبـداع والتلقى ، لم يوازهما فى نظرية الأدب ما يعضدهما . ذلك أن تأمل واقع النظرية الأدبية الحديثة ، يسفر عن هيمنة تكاد تكون مطلقة لجنس الشعر ، على الرغم من النشاط الملحوظ لحركة النقد الروائى ، هـذه الهيمنة التى تكشف عن فـاعلية جنس الشعـر فى صياغـة المفهومـات الجماليـة التى تبلورت فى إطار النظرية الأدبية الحديثة ، وعلى رأسها نجد مفهوم « الصورة » الذى اقترن بالشعر دون سواه من الأنواع الأدبيـة الأخرى . ويترتب على ما سبق ، أنه مهما طغى جنس الرواية على زماننا ، فإن النظر النقدى إلى هذه الإبداعات الروائية ما فتىء يعيش زمن الشعر .

وغاية هذا المقال لفت النظر إلى حقيقة الموقع الـذى تحتله الرواية فى النظرية الأدبية الحديثة ، بالقياس إلى ما حـظى به الشعر من سلطة تمثلت فى توجيـه التصورات النقـدية وبنـاء المفهومات الجمالية .

الوظيفة الجمالية[1] وجنس الشعر :

يعد مفهوم الوظيفة الجمالية من بين أكثر المفاهيم شيوعا فى النقد الأدبى المعاصر . وقد انطلقت صياغته من السؤال الذى طرحه العالم اللغوى الشهـير « رومان يـاكبسون » : مـا الذى يجعل من رسالة لغوية عملا فنيا ؟ .

إذا كانت صيغة السؤال وخلفيته تطمحان إلى ضبط المعيار اللغوى الذى يتحدد به نمط الخطاب اللغوى الفنى عن بقيـة الأنمـاط اللغويـة الأخـرى فى أفق ربط أسئلة الأدب بـأسئلة اللسانيات بشكل عام ، فإن تأملا دقيقا للتصـور الذى بلوره « ياكبسون » حول مفهوم الوظيفة الجمالية للغـة يكشف عن وجـود معيار أدبى ضـابط لهذا التصـور ينأى بـه عن أن يمثل « البـويطيقـا » بالمعنى الشـامل لأنمـاط الخطاب (الـروايـة ، الشعــر ، المســرح ، الإعــلام ، السينـما ، الـشعــائـر الدينية . . .) .

إن مفهوم الوظيفة الجمالية ، على نحو ما بلورته نظرية « ياكبسون » ، يقوم على جنس الشعر ، فهو المعيار الذى يستمد منه نسقه على الرغم مما يمكن أن يوجد من سمات مشتركة بين أنماط الخطاب الأدبى ، إذ إن القول بمفهوم السمة المهيمنة المحددة لنوع الخطاب ، كما يقرر ذلك « ياكبسون » نفسه ، يعزز الرأى الذى نرمى إليه هنا ، وهو صدور مفهوم الوظيفة الجماليه عن معيار الشعر .

ويتمثل المعيار اللسانى ، الذى تتحدد به الوظيفة الجمالية فى أنماط الخطاب اللغوى ، فى عملية إسقاط يقوم بها المتكلم لمبدأ التكافؤ من محور الاستبدال على محور التركيب ؛ بحيث يصبح مبدأ التكرار الخاصية الأساسية التى تحدد طبيعة الخطاب الفنى ، إنها تجعل الدليل اللغوى ملتفا على ذاته ، لايحيل على السياق الخارجى إلا على نحو ثانوى ، ونتيجة لذلك تنزلق الوظيفة المرجعية فيه إلى الموضع الخلفى غير اللافت .

إن هذا النوع من الخطاب ، الذى يحتفل بعلاماته الداخلية بواسطة خلق رسالة لغوية غير متعدية ، يختزل فى حقيقته ماهية الشعر . والمقصود بالماهية هنا جنس الشعر باعتباره مجموعة من المكونات والسمات الجمالية التى رسختها الممارسة الشعرية فى تراكم نصوصها ، وليس المذهب الجمالى الذى قد تنزع إليه نصوص هذا الجنس الأدبى فى مرحلة من مراحل تطوره ؛ على نحو ما يمكن أن يفهم إذا ما أخذنا فى الاعتبار المذهب الرومانسى الذى خضعت له التصورات الجمالية للشكلانيين الروس بشكل عام ، وتصور « ياكبسون » بشكل خاص .

وإذ بدا أن الوظيفة الجمالية فى التصور الشكلانى الحديث قد اقترنت بالشعر ، فإنها بالحقيقة لا تمثل إلا إحدى سماته التى يتقوم بها دون أن ترقى إلى تحديد جوهره النوعى ، ذلك أن استيعاب الشعر يظل خارج حدود إمكانات المعرفة اللسانية الصارمة .

ضمن هذا التصور الضيق للشعر المختزل فى « الوظيفة الشعرية » تتحدد أبعاد الصورة الأدبية فى نطاق العلاقة اللغوية بين شيئين ، لتنحصر هذه الإمكانية التعبيرية فى الصيغة اللغوية المقيدة التى تترجم قصور مفهوم الوظيفة الجمالية ، المبلور فى النظرية الأدبية الحديثة ، عن استيعاب رحابة الشعر وعمقه الإنسانى ، على نحو ما تكشف عن افتقاره إلى ضبط إمكانات التصوير فى النثر .

إن الرواية ، بما هى جنس أدبى نثرى ، ينطوى على مكونات وسمات تميز تشكيله اللغوى عن تشكيل الشعر ، تمتلك صيغا تصويرية تتجاوز أفق بلاغة الشعر ، نحو أفق سردى بشخصياته وفضائه وامتداده . ولعل هذا يقتضى أن تصبح الوظيفة الجمالية فى الرواية ذات أبعاد مغايرة . وإن أى بحث عن الوظيفة الجمالية فى النثر بالشكل الذى تقرر لها فى الأنواع الشعرية ، يعد خطأ يتمثل فى اعتبار الشعر منبعاً للجمالية و « النموذج الممثل للأدب »[٢] .

إن إقرار « فاليرى » بأن الشعر هو « الأدب وقد اختزل إلى جوهر مبدئه الدينامى » يكشف عن سلطة هذا الجنس الأدبى فى التصور الجمالى للأسلوبية والبلاغة الجديدة . هذه المكانة التى يحظى بها الشعر على حساب السرد ، أثرت على النظرية الأدبية إذ حالت دون قدرتها على مراعاة تمايز الصيغ التصويرية فى الأنواع الأدبية ، بحيث أصبحت الصورة ، والإيقاع والمكونات البلاغية ، إمكانات تعبيرية شعرية لا تعاين نقديا فى الرواية . وإذا ما تحقق شيىء من ذلك ، فإنها تظل تدين بجذورها لجنس الشعر ، وعندئذ يغدو من الصعب على المرء أن يتخلص من الإرث الشعرى الذى تحمله هذه المكونات الجمالية .

إن ضبط الوظيفة الجمالية فى النثر ينبغى ـ إذن ـ أن يتأسس على تصور يراعى الخصوصية الفنية لأنواعه . وفى حالة الرواية ؛ فإن السمات الجمالية لهذا الجنس الأدبى لا تنفصل عن المكونات السردية التى يقوم عليها ، وتبعا لذلك تصبح دراسة الصورة فى الرواية ، انطلاقا من معيار المشابهة بين طرفين ، السائد فى نقد الشعر ، نهجا فاسدا لا يقدر شروط السياق النوعى ، كما أن دراسة الإيقاع الروائى باعتماد مبدأ التكرار الصوتى السائد فى تراث نقد الشعر ، تعتبر ممارسة غير علمية خاضعة لفكرة أفضلية الشعر .

الانزياح الجمالى وجنس الشعر :

يعد « الانزياح » أيضا من بين أكثر المفهومات بروزا فى الخطاب النقدى المعاصر ، وقد أطلق عليه علماء الأسلوب

والشعر مصطلحات متنوعة (الانحراف ، عدم الملاءمة ، الغرابة ، الشذوذ ، التجديد ، الإبداع . . .) ، وهى تلتقى جميعها حول مفهوم واحد ، يسعى به أصحابه إلى ضبط الخاصية المحددة للأسلوب الأدبى .

ومفهوم « الانزياح » لايعدو أن يكون بالحقيقة أداة إجرائية لوصف « الشعر » وتحديد خاصيته الثابتة . ومن هنا يظل مفهوما محصورا فى نظرية الشعر لا يمتلك نقديا كفاية استيعاب الأنواع السردية .

وإذا كان لهذا المفهوم جذور فى الفكر البلاغى القديم ، فإن صياغته النظرية المتكاملة لم تتم إلا فى ضوء بروز النموذج اللسانى فى النظرية الأدبية الحديثة ، وما نجم عن ذلك من آثار تجلت فى طبيعة الأسئلة المطروحة والصياغات المقدمة . ولعلنا ندرك اليوم أنه بقدر استفادة الناقد من المعرفة اللسانية بقدر تأذيه بها ، فصيغة « الانزياح » المقترحة من لدن الأسلوبيين لضبط معيار اختلاف اللغة الشعرية عن اللغة العادية ، على الرغم من كفايتها ، قد واجهت مشكلات كثيرة :

أولها - مشكل تحديد القاعدة التى يتم الانزياح عنها : إن أصحاب هذا المفهوم يواجهون مشكل ضبط المعيار الذى يقاس به الأسلوب ، فقد تمثل عند البلاغيين فى « طريقة التعبير الأكثر بساطة وألفة » أو « طريقة التعبير الأكثر حيادا » ثم أصبح عند الشكلانيين الروس وحلقة براغ متمثلا فى « الشعر الموروث » و « التقاليد الفنية المألوفة » . وقد تمثل عند بعض الأسلوبيين المعاصرين[3] فى « اللغة العلمية » التى تنعدم فيها صفة الأسلوب . وقد نقل « ريفاتير » هذا المعيار من السياق الخارجى المتمثل فى لغة معيارية مفترضة إلى سياق داخلى ، مفترضا أن التعارض بين سياقين لغويين أحدهما مباشر والآخر أسلوبى يحدث شرخا فى نسيج الخطاب ينجم عنه التأثير الأسلوبى الأدبى .

إذا كان تحديد القاعدة المنزاح عنها يمثل العائق الأول لهذا المفهوم ، فإن تصور وجود قاعدة مِعيارية عامة ومطلقة لم يعد قائما فى سياق تعدد المعايير (صعود البرجوازية وبروز النزعة التجريبية والدراسات التاريخية) . لقد تغيرت النظرة التى كانت تؤمن بقيم كونية مطلقة لتحل بدلا منها رؤية أخرى ترفض رد جميع القيم إلى موقع وحيد ، رؤية تقبل وجود الواقعة الفردية التى لا تعتبرها نموذجا مشتقا من قاعدة مطلقة[4] ، كما أن التصور الاجتماعى الجدلى للغة يرفض بناء نظرية مثالية مجردة للغة معيارية ثابتة تشكل قاعدة الانزياح[5] .

ثانيها - يترتب على القول بمفهوم الانزياح اعتبار اللغة الشعرية أرقى مستويات اللغة ، فكلما تحقق قدر أكبر من الخرق للمعايير اللغوية العادية والابتعاد عن درجة الصفر فى الأسلوب ، كلما اقتربت اللغة من جوهر الشاعرية . ومفاد هذا التصور الذى يبنى مفهومه للجمالية على أساس الانزياح هو نفى هذه الصفة عن الرواية - بما هى جنس نثرى - واعتبارها أدنى منزلة من الشعر . إن وصف الأسلوبيين للغة الأدبية بأنها انتهاك لنظام اللغة العادية صوتيا وتركيبيا ودلاليا ، لا يترجم الخاصية الأدبية للرواية ، إنه وصف لطبيعة اللغة الشعرية . وفى هذه الحال لا ترقى الرواية فى نظر أصحاب هذا المفهوم إلى تمثيل جوهر الأدب .

إن المفاضلة بين الأنواع الأدبية غير مقبولة ، إذ إن لكل نوع أدبى جماليته وطاقته التأثيرية الخاصة به . غير أن مفهوم الانزياح ، الذى يصوغ تصوره للجمالية على أساس الخرق اللغوى ، يفضى إلى اعتبار جمالية الشعر معيارا نموذجيا فى حين تتراجع جمالية الرواية إلى موقع أدنى . ويترتب على هذه المفاضلة المتنافية ، والبعد الإنسانى للنثر ووظيفته فى تاريخ الحضارة البشرية ، نتائج غير محمودة . ولا نستطيع الآن حصر هذه النتائج ، ولكننا نشير فى هذا المقام إلى أن مفهوم الانزياح المرتبط بالصيغ اللغوية لا يكتفى بمنح الصورة الشعرية بعدا مقيدا فى نطاق العلاقة اللغوية بين شيئين ولكنه - وهذا هو الأخطر - يغيب إمكانية الصورة فى الأنواع النثرية ويقتضى بالضرورة مقاربة التشكيل اللغوى فى الرواية من منطلق القواعد الشعرية . وهذا هو الذى نسعى إلى نقضه عندما نقوم هنا بتحليل بعض المفهومات النقدية فى النظرية الأدبية الحديثة واكتناه أصولها المتحكمة فيها .

البلاغة[6] وسلطة الشعر :

إن تحول البلاغة الغربية من كونها معرفة فلسفية فى العصر اليونانى إلى كونها معرفة أدبية فى العصر الحديث ، يكشف

السيرورة التقييدية التى خضع لها هذا العلم العتيق ، فقد كانت « عملية تحويل البلاغة إلى المجال الأدبى La Littératurisation ، التى شهدها عصر ما بعد شيشيرون ، تامة فى العصر الوسيط ؛ حيث أصبح ترادف هذا الفكر مع الأسلوبية فى اصطلاح العصر يحظى بالإجماع . إن تاريخ هذا الفكر الذى بدأ رحلته الطويلة باعتباره فكرا فلسفيا هو فى خطوطه الكبيرة تاريخ التحول نحو فكر أدبى »[٧] .

إذا كان البلاغيون الفلاسفة يتوخون إعادة اكتشاف البلاغة القديمة وتثمين بعض مكاسبها بوصفها فكرا فلسفيا يمنح أسسا جديدة من أجل تعميق الروابط بين مختلف التخصصات المعرفية[٨] ، فإن الذى يعنينا فى هذا المقام هو أن نكشف انحسار البلاغة فى نظرية الشعر وتحولها عن أفق البلاغة العامة أو البلاغة الجديدة التى يرى « جيرار جينيت » أنها ستكون سيميائية أنواع الخطاب[٩]

لم تكن البلاغة فى العصر القديم مرادفة لنظرية الأسلوب ، وتأكيدا لهذا القول يشير « بول ريكور » إلى المجالات التى كانت تشملها بلاغة « أرسطو » وهى : « نظرية الحجاج - التى تمثل المحور الأساسى - ونظرية الأسلوب ونظرية تأليف الخطاب . وما تقدمه لنا الكتابات المتأخرة فى البلاغة لا يعدو أن يكون مجرد بلاغة مقيدة - حسب تعبير جينيت - فقد أصبحت تقتصر على نظرية الأسلوب ثم بشكل أضيق على نظرية المجازات »[١٠] .

لقد تقلصت البلاغة إلى أحد أجزائها المتمثل فى الأسلوب أو العبارة Elocutio وبذلك صارت مرادفة للأسلوبية . وبعد أن كان مفهوم البلاغة قائما على الإقناع عند مجموعة من المفكرين الأوائل (أمثال أفلاطون وأرسطو وشيشيرون) ، أصبح فيها بعد يفيد « فن تجويد الكلام » ؛ البلاغة إذن هى اختيار التعبير المزخرف المناسب الذى يمكن أن يخدم الإقناع الذى تراجع إلى موقع خلفى . وإذ أصبح « الزخرف » علامة أساسية فى مفهوم الفعل البلاغى ، فقد حول المنظرون فى هذا العصر البلاغة إلى مجال الأشكال الأدبى الخالص[١١]

ومهما تباينت الأسباب الداعية إلى أفول البلاغة ، فلعل انتقال موضوعها من الخطابة إلى الشعر ، يمثل عاملا أساسيا لتفسير تحولها من مذهب شامل للفن والعلم والتعليم والأخلاق والسلوك الاجتماعى إلى نظرية فى الاستعارة والكناية[١٢]

إن سلطة الشعر على البلاغة أدت إلى انحلال التوازن الذى كان قائما بين أجزائها لتختزل فى الجزء الخاص بالأسلوب . وسيمتد تيار الاختزال الجارف إلى أن صارت نظرية فى المحسنات البلاغية أو نظرية فى الاستعارة فقط ، وعلى هذا النحو كان الشعر وراء دكتاتورية الاستعارة فى الفكر البلاغى الحديث لتتم بذلك نهاية مرحلة أساسية فى تاريخ هذا العلم العتيق . إن ما كان يسمى بلاغة أصبح مجرد نظرية حول الأسلوب الشعرى . وفى سياق هذا الوضع لم يكن جائزا الحديث عن البلاغة بمعناها الكلاسيكى ولا بمعناها الشامل لجميع الأنواع الأدبية ، فبعد « شيشيرون » وابتداء من « كينتيليان » إلى « فونتانيى » أحكم الشعر سيطرته على مقولات البلاغة .

لقد شهدت المرحلة الثانية للبلاغة سيطرة المفهوم الرومانسى للشعر المتعاوض مع البلاغة الإقناعية ، لقد أصبحت البلاغة التى تحظى بالمكانة الرفيعة هى تلك التى تتغيا المحسنات . إنها بلاغة تجويد الكلام وخلق أنماط خطابية جميلة[١٣] . لم تعد إذن البلاغة فنا يسخر الوسائل اللغوية من أجل غاية خارجية

وهكذا التقى الموضوع الجديد للبلاغة مع الأدب ، وبتعبير أكثر دقة إن « الكلام غير المفيد وغير الفعال هو الذى سيشكل موضوع البلاغة التى أصبحت نظرية حول لغة نقبلها فى ذاتها ولأجل ذاتها »[١٤] . إنها لغة الشعر ، على نحو ما استقرت خصائصها فى تصور الشكلانيين فيها بعد . لقد أصبح النص الشعرى النموذج المفضل للبلاغة فى مرحلتها الثانية ، فلم يعد وصف الصور مصحوبا بوصف تأثيراتها ، إن ما كان يهم « فونتانيى » هو الوظيفة الداخلية للغة ، كان يتساءل عن علاقة التعبير بالفكر والشكل بالمحتوى ، فقد تحولت البلاغة إلى معرفة باللغة التى يتم تذوقها فى ذاتها[١٥] .

لقد توخى « تودوروف » ، فى قراءته لبلاغة المرحلة الثانية ، تبرير امتداد جذور التصور الشكلانى والبنيوى للغة الأدبية فى تراث هذه البلاغة ، فالأسلوبية والشعرية بتركيزهما

على شكل اللغة وبنيتها ، إنما تؤكد أن ما تم نهجه فى إطار بلاغة عصر ما بعد شيشيرون التى ابتعدت عن النظر إلى اللغة بما هى فعل أو وظيفة .

لقد كشفنا حتى الآن عن هيمنة جنس الشعر على البلاغة الجديدة ، هذه الهيمنة التى أحالتها إلى ضرب من الأسلوبية الشعرية التى لا تملك كفاءة استيعاب أساليب التصوير فى الرواية والأنواع الأدبية النثرية الأخرى .

مقولة « النوع » واختزال الصور البلاغية :

لم تكن الصور البلاغية سوى منطقة ضيقة فى الإمبراطورية الواسعة للبلاغة القديمة . ومع بداية العصر الوسيط ، انحل التوازن الذى كان قائما بين أجزاء هذه البلاغة ، وأصبح الأدب المتن المفضل فى البلاغة الجديدة .

إن تاريخ الانتقال من البلاغة الكلاسيكية إلى البلاغة الجديدة - فيما يرى جينيت - هو تاريخ التقييد المعمم[١٦] ، فقد سعى « دومارسى » إلى دراسة محسنات المعنى على نحو خاص ، وهى التجوز الدلالى الذى يحصل فى الألفاظ ، وبذلك يضع فى قلب التفكير البلاغى التعارض بين الحقيقى والمجازى . أما « فونتانيى » فعلى الرغم من توسيعه مجال دراسة المحسنات المجازية وغير المجازية ، إلا أنه انطلق من معيار الاستبدال الذى يحكم النشاط المجازى وجعل المجاز يشمل عنده جميع المحسنات ، إلا أن المبدأ الذى يحتكم إليه مجازى فى الأساس . إنه لم يعتد سوى بالكناية والمجاز المرسل والاستعارة مقصيا السخرية التى اعتبرها « دومارسى » ضمن أنواع المجاز .

وإذا ما راعينا صنيع هذين العلمين فى تاريخ البلاغة ، إقصاء « فونتانيى » للسخرية من مجال المجازات وتقريب « دومارسى » بين الكناية والمجاز المرسل على أساس علاقة التجاور ، فإننا سنحصل على الزوج النموذجى فى البلاغة المعاصرة : الاستعارة - الكناية[١٧] .

إذا كانت العوامل التى قادت إلى هذا الاختزال متعددة ، فإن الذى يعنينا الإشارة إليه فى هذا المقام ، هو فاعلية النوع الأدبى فى صياغة المفهومات والتصنيفات ، لقد أفضى تحول موضوع البلاغة ، من الخطابة نحو الشعر ، إلى التركيز على محسنات الدلالة ، أو بشكل خاص المحسنات ذات الدلالة « المحسوسة » ، بإقصاء المجازات ذات الدلالة العقلية مثل « قلب المعنى » و « المبالغة » اللذين لم يعد لهما مكان فى الحقل الشعرى أو فى الوظيفة الشعرية للغة . هذا الانتقال فى موضوع البلاغة ساهم إذن فى منح الامتياز لعلاقتى التماثل / التجاور[١٨] .

إن اختزال المحسنات البلاغية فى صيغتى الكناية والاستعارة ، ينطوى أيضا على اختزال داخل كل من الصيغتين ، فعلاقة التجاور الضابطة لصيغة الكناية لا تستوعب علاقات الكناية الكلاسيكية (علاقة السبب بالنتيجة والعلامة بالشىء والأداة بالفعل والفيزيقى بالعقلى ... إلخ) . إن مثل هذه العلاقات لا تخضع لأثر التقارب المكانى : أى نوع من التجاور يمكن أن يقوم بين القلب والشجاعة والعقل والذكاء ؟ ! ذلك أن « إرجاع كل كناية إلى علاقة مكانية خالصة يعنى التقييد الصريح لمجموع هذه المحسنات فى مظهرها الفيزيقى أو « المحسوس » وهنا أيضا يتجلى الامتياز الذى حظى به الخطاب الشعرى شيئا فشيئا فى حقل موضوعات البلاغة ، وتوجه هذا الخطاب نفسه ، فى العصر الراهن نحو أشكال التصوير الأكثر مادية »[١٩] .

إن اختزال محسنات « الترابط » فى نموذج الكناية المكانية ، تجاوب معه اختزال محسنات « التماثل » فى نموذج الاستعارة . وكما نعلم ، فإن لفظ الاستعارة أصبح يشمل مجموع حقل التماثل - فالتشبيه أصبح نوعا من الاستعارة الصريحة بعد أن كانت الاستعارة فى البلاغة الكلاسيكية تشبيها ضمنيا ، ويعد « بروست » مثالا نموذجيا لهذا الاستخدام ، فهو لم يكف عن أن يسمى استعاوة ما يعد فى كتابه تشبيها : « وهنا أيضا تتجلى دواعى الاختزال فى أفق بلاغة الأسلوب Une figuratique(*) ترتكز على الخطاب الشعرى أو كما عند بروست على شاعرية الخطاب »[٢٠] .

(*) مصطلح نحته « جيرار جينيت » للإشارة إلى الصورة التى انتهت إليها البلاغة فى العصر الحديث ، عندما اتخذت من الأسلوب الأدبى موضوعها ، مكتفية بدراسة المحسنات .

إن اختزال محسنات التماثل فى قطب الاستعارة ، أضر بالتشبيه الذى لم يبرح بالحقيقة الخطاب الأدبى حتى وإن مالت لغة الشعر إلى الخلو منه . إن صيغة التشبيه تمتلك كثافتها وتأثيرها الخاصين الناتجين عن سمة عدم الملاءمة بين طرفيها ، وإن أى إهمال لهذه الصيغة الجمالية تحت سلطة الاستعارة هو إهمال للتأثيرات الجمالية لأشكال التشبيه المختلفة مثل التشبيهات الاعتباطية والمفارقة .

ليست الاستعارة ، فى المحصلة النهائية ، إلا إحدى صيغ محسنات التماثل ، ومن الاعتساف تصنيفها فى أعلى الدرجات . وقد دعا « فرنسوا مورو » إلى ضرورة عدم فصل دراسة التشبيهات عن الاستعارات ، فهما معا مظهران للصورة . ومن الخطأ الادعاء أن التشبيه أقل جمالا وإمتاعا من الاستعارة أو العكس[٢١] .

ونصل فى النهاية مع تيار الاختزال إلى تثمين مطلق للاستعارة التى يبدو أنها ابتلعت خصمها الأخير لتصبح نواة وجوهر البلاغة برمتها . فبروست لم يقتصر على اعتبار الاستعارة كل محسن بلاغى قائم على التماثل ، بل إنه جعل جميع أصناف المحسنات من قبيل الاستعارة ، حتى أكثرها كنائية . ومجموعة « لييج » اعتبرت الاستعارة « الصورة المركزية » فى البلاغة ، ويستند أصحاب هذا الرأى إلى فكرة الأساس الاستعارى للغة الشعر واللغة بوجه عام .

لقد أصبحت البلاغة فى آخر مطافها نظرية فى الاستعارة . وقد حاول « جينيت » نزع هذه الهيمنة من الاستعارة وإثبات أن كثيرا من الاستعارات فى رواية بروست ذات أساس كنائى ، فالعلاقة الاستعارية تقوم بين طرفين تحكمهما علاقة تجاور مكانى - زمانى ، وكتابة بروست « تمثل المحاولة القصوى لتحقق محورى اللغة الكنائى والاستعارى اللذين يكونان النص »[٢٢] . ففى (رواية) (البحث عن الزمن المفقود) يحدث التداعى بواسطة الإشعاع الكنائى : إن الكناية تربط الذكريات التى تثيرها الاستعارة ، إنها سبب وجود الرواية « فإذا كانت الاستعارة تسترجع الزمن الضائع ، فإن الكناية تعيد له الحياة . . . هنا فقط وبواسطة الاستعارة ولكن فى إطار الكناية يبدأ الحكى »[٢٣] .

إن البلاغة الجديدة التى نحت إلى تمجيد الاستعارة على حساب الصور البلاغية الأخرى مدفوعة بخلفية شعرية ، تجد نفسها فى مأزق عند تأمل أنواع خطابية أخرى ، ومنها السرد الروائى عند « بروست » الذى كشف عن التحام الاستعارة بالكناية . وهذا يفيد أمرين :

١ - لا يصح أحيانا الفصل بين الاستعارة والكناية فصلا تاما ، ومن ثم لا يجوز احتكار أنواع الخطاب لإحدى هاتين الصيغتين واقتصارها عليها .

٢ - إن الرواية بما هى جنس أدبى نثرى - وكتابة بروست المتميزة - لم تتحقق بالاستعارة أو بالكناية ، ولكن بهما معا فى صيغة ملتحمة ومتداخلة .

إن مشكل البلاغة والأسلوبية فى نظرتها للصور يتمثل فى عجزهما عن التخلص من سلطة ماهية الشعر المتحكمة فى توجيه تصورهما للأدب وآلياته ، وحتى المحاولات البلاغية والنقدية ، التى تظهر بين الفينة والأخرى من أجل إعادة الاعتبار إلى الصور البلاغية التى بدت شاحبة أمام هيمنة الاستعارة ، لم تفلح هى الأخرى فى بناء تصورها للصورة الأدبية باعتماد معايير أخرى غير المعيار الشعرى الذى خضعت له خضوعا كليا تمثل فى إيلائها الأهمية للصورة لما تحتويه من خرق لغوى ومن سمات الغرابة والإدهاش . وهذا كله من شأنه أن يبقى البحث البلاغى المعاصر فى صياغته لمباحثه سجين سلطة النوع الواحد هو الشعر . وما لم تراع سمات الرواية ومكوناتها فى تحليل تشكيلها اللغوى الجمالى ودراسة صيغها البلاغية الفنية ، فستظل جنسا أدبيا يحتل موقعا ثانويا فى النظرية الأدبية الحديثة

خلاصات : آفاق نظرية وإجرائية :

١ - إن الدعوة إلى تطبيق المناهج اللسانية فى دراسة الإبداع الأدبى بحثا عن وهم تحقيق العلمية ، إن كانت قد نجحت فى إضفاء الدقة والصرامة على مستويى التنظير والتحليل ، إلا أنها ضيقت مفهوم الصورة الشعرية وغيبت إمكانات الحديث عن الصورة فى الرواية .

٢ ـ إن الجنس الأدبى الذى وجه نظرية ياكبسون على جهة الخصوص ، والأسلوبية البنيوية بوجه عام ، والبلاغة الأدبية ، تمثل أساسا فى الشعر . وإذا كان للجنس الأدبى[٢٤] سلطة فى صياغة البناء النظرى وتوجيه القراءة والتصنيف ، لا محيص عنها ، فإن التصور الذى انحدر إلينا من هذه الأنظار الجمالية حول « الصورة » لايتخطى الرصد العارض لبعض سماتها فى الشعر ، دون الإفلاح فى تطويقها بما يلائم عمقه وخصوبته الإنسانية ، بله أن يستشرف آفاقها فى الرواية وأنواع سردية أخرى لم يكن لها حضور فى توجيه هذه الأنظار .

٣ ـ يصبح البحث عن الصورة فى الرواية وأنواع نثرية أخرى ، مثمرا فى أفق إعادة صياغة مفهوم الصورة الشعرية على أسس تراعى السياق الجنسى ، أى ضرورة استحضار فاعلية النوع الأدبى فى صياغة المكون الجمالى .

٤ ـ إن مفهوم « الأدبية » الذى كان لـه الفضل فى تطوير مناهج تحليل النص الأدبى ، فى إطار الدراسات الإنشائية الحديثة ، لن يكتسب فاعليته الإجرائية إلا بخضوعه للسياق الجنسى ، وبذلك يصير مفهوما نوعيا ، وسنصبح حينئذ بإزاء أنماط من « الأدبية » وفق الجنس الأدبى المرصود .

٥ ـ إن الناقد الأدبى ، الذى تراجع دوره أمام سيطرة الاتجاهات الأسلوبية والبلاغية على التنظير الأدبى وتحليل النصوص ، مطالب اليوم باسترجاع مكانته فى إطار نظرية الأدب ومقاربة الأعمال الأدبية ذاتها . ونعتقد أن إشكال « الصورة الأدبية » لن يجد حله إلا فى إطار النقد الأدبى الملتزم بمراعاة خصوصية النوع المدروس ، دون أن يعنى ذلك أنه سيمارس قطيعة مع العلوم الإنسانية .

الهوامش :

١ ـ يمكن للقارىء الرجوع بصدد مفهوم الوظيفة الجمالية إلى ما يلى :

Style in language Edited by Thomas A. Sebeok. 1960

Huit Questions de poètique, Roman Jakobson, Editions du Seuil. 1977.

٢ – انظر : Groupe Mu, **Rhètorique Générale,** ed. du Seuil, 1982. (p: 25).

٣– انظر : Jean Cohen, **Structure du langage Poétique,** Paris, Flammarion, 1966.

٤– انظر : Tzvetan Todorov, **Théories du Symbole,** ed, Seuil. 1978.

٥ ـ باختين (ميخائيل) ، الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة محمد البكرى ويمنى العيد ، دار توبقال ، المغرب . ط ١ ١٩٨٦ .

٦ ـ سأقتصر فى هذا المقال على البلاغة الفرنسية لامتدادها وتأثيرها فى المفاهيم الأسلوبية والبنيوية التى تشكلت فيما بعد وكان لها بالغ الأثر على انزلاق موقع الرواية تحت سلطة الشعر .

٧ – انظر : Florescu, V, **LA Rhétorique et la Néorhétorique:** Genèse, Evolution, Perspective. (1982). Edition (Les Belles lettres)- Paris. (p: 13).

٨ – انظر : Ibid.

٩ – انظر : Genette, G. **La Rhétorique Restreinte.** in Figures III, éd. Du Seuil. Paris 1972. Collection poétique. (p: 40).

١٠ – انظر : Paul Ricoeur, **La métaphore Vive,** ed. Au Seuil, Paris (1975). (p: 13).

١١ – انظر : Florescu, V. **La Rhétorique et la Néorhétorique.** (p: 11)

١٢ – انظر : Groupe Mu, **Rhétorique de la poésie.** ed. complexes. Bruxelles. 1977. (p: 13)

١٣ – انظر : Tzvetan Todorov, **Théories du Symbolé.** (p:52)

١٤ – انظر : Ibid. (p: 68)

15- Ibid. (p: 69)

١٥ - انظر : Genette, G.

١٦ - انظر : Genette. G. **La Rhétorique restreinte.** (p: 22)

١٧ - انظر : Ibid. (p: 25).

١٨ - انظر : Ibid. (p: 26)

١٩ - انظر : Ibid. (p: 28)

٢٠ - Ibid.

٢١ - فرانسوا مورو ، البلاغة ، ترجمة محمد الولى ، منشورات الحوار . الدار البيضاء . 1989 . (ص : 15 -17)

٢٢ - انظر : Genette. G. **Figures III.** (p: 61)

٢٣ - انظر : Ibid. (p:63)

٢٤ - انظر : Michal GlowiNski, **les Genres littéraires, in théorie litteraire, problémes et perspectives.** Presses Universitaires de France. 1989.

●

●● ترجو مجلة (فصول) من كُتَّابها أن يتفضلوا بكتابة فقرة تعريفية ، تتضمن المعلومات الأساسية (البيوجرافية) عنهم ، مع المقالات التى يرسلونها ، وذلك حتى يتسنى للمجلة أن تقدم هذه المعلومات - فى صدر المقالات - إسهاماً فى تعميق معرفة القراء بالكُتَّاب ، ودعماً للعلاقة المتبادلة

« الصورة الروائية »

بين النقد والإبداع

محمد أنقار

لا شك أن عوامل ثقافية معقدة غاية فى التعقيد جعلت أنظار الباحثين تنصرف انصرافا شبه كلى عن الاهتمام بظاهرة التصوير الفنى فى حقل السرد . وليس من قبيل المصادفة أن يمعن النقد الغربى ، مثلا ، فى تمحيص إشكالات الكتابة الشعرية قرونا طويلة ، ويستصفى منها معيار « الصورة الشعرية » على الخصوص ، ويدقق النظر فى تكوينه وأطرافه وتلوناته البلاغية ، بينما لايلتفت إلى قضايا التصوير فى النثر السردى ليصوغها فى ظاهرة فنية ، بله الارتقاء بها إلى مستوى الإشكال .

والطريف فى الأمر أن النقد الغربى لم يعدم اجتهادات معزولة تصدّت لمسألتى الصورة والتصوير النثريين ، دون أن تنتظم ، مع ذلك ضمن توجه نقدى ذى فعالية بيّنة . وإذا كان المقام لا يسمح هنا بتفصيل الحديث حول تاريخ هذا الصدد[1] ، فإننا سنكتفى بتقديم عينات من تلك الاجتهادات ، مركزين على ثلاث محطات نقدية أنجلو سكسونية ، أفتت فى مسألة الصورة السردية ، وشكلت فيما بينها قدراً من التكامل فى المنطلقات والرؤى .

١ ـ هنرى جيمس :

لقد تعددت الإشارات إلى صلة الرواية بالتصوير فى الموروث النقدى وحتى الإبداعى لهنرى جيمس (١٨٤٣ ـ ١٩١٦) . ومن الميسور أن يدرك الباحث أنه لم يقصد بالتصوير الروائى الوظيفة الجمالية المعقدة تعقيد الصورة الشعرية ، من حيث هى جملة أو سلسلةُ جمل مجازية تشكل معياراً قابلا كى يُميَّز بمصطلح بلاغى بعينه . ومن المنتظر ألا يستصعب المرء الحسم فى مواقف جيمس التفصيلية ، من قبيل كلية التصوير الروائى أو جزئيته . فالرواية فى مجموعها تمثل لديه صورة ، ولا مكان فى نظريته للصور الروائية الجزئية باعتبارها تركيباً بلاغيا مُصغراً . غير أن ذلك لا يمنع من ارتباط الصورة بمكون روائى وحيد من قبيل « صورة الشخصية » أو « صورة المكان » أو « الصورة العامة للظروف أو الجو أو البيئة » ، أو ارتباط الصورة بسمات الإنسانية أو الحرية أو بعض القيم .

لكل ذلك سيكون من الصعب استخلاص معادلات نقدية حاسمة عن الصورة والتصوير لدى جيمس ، تكون بمثابة ثوابت بلاغية معيارية ، نظرا للصيغة الانطباعية التى كيفت أسلوبه النقدى . ومع ذلك نعتقد أن إعادة النظر فى إشاراته

التى لها صلة بالصورة والتصوير فى الرواية كفيلة بأن تكشف عن حدود واسعة ، قد لا تتراءى للعيان منذ الوهلة الأولى .

يرى جيمس (١٨٨٤) « أن المبرر الوحيد لوجود الرواية هو أنها تحاول بالفعل تصوير الحياة . وعندما ترفض هذه المحاولةَ المحاولةَ نفسها التى نراها على لوحة المصوِّر ، فإنها ستكون قد وصلت إلى حالة غريبة »[٢] .

تكمن أهمية هذا الحد التمثيلى فى الدلالات الفنية لـ « تصوير الحياة » . فالتصوير يرادف هنا تشغيل الطاقة التخييلية التى تجعل من الرواية إبداعا جدياً ، وإن لم تتوسل إلى الجدية بوسائل الصدق الأخلاقى أو التاريخى .

إن الجدير بالاهتمام فى هذا المقام هو رغبة جيمس فى استخلاص الحدود ، من مفهوم مائع مثل تصوير الحياة ، ومعالجته بوعى جمالى يتلمس الحدود فى ظلام التنظير والإبداع الدامس .

لا ترد الحدودعند جيمس منفصلة عن بعضها مثلما لا تنفك عن استشراف حقل التأمل التجريدى . ومادامت الرواية تصويراً فنيا للحياة ، فهى ترتبط أشد الارتباط بالإنسانية والحرية . وهذان الحدان الإضافيان المندغمان فيما بينهما يسهمان فى التخفيف من حدة اللبس الذى يكتنف مفهوم تصوير الحياة ، دون أن ينزلا به إلى مستوى التحليل الأسلوبى . ولقد حدت هذه الوظائف التجسيدية بجيمس للتغلغل فى طبقات النفس البشرية ، ليكشف فيها عن أصول الدافع الصورى ، وانصياع المرء لسلطة الصورة الفنية انصياعاً فطريا :

« إذا دفع بنا إنسان خطوة إلى الوراء ، وسألنا لماذا يطلب المرء الصورة ، بينما الشىء المصوَّر ذاته فى متناول اليد ، فى معظم الأحوال ، بكل يسر ، فيبدو أن الإجابة عن هذا السؤال ستكون أن الإنسان يجمع بين رغبته الطبيعية فى اكتساب قدر أكبر من التجربة ، وبين دهاء لانهائى يحدوه للحصول على التجربة بأيسر السبل »[٣] .

يحلو لجيمس أن يهون من غلواء تهويماته التأملية بأن يقلص الإشكال المجرَّد إلى أداة مادية قادرة على تشخيص المبدأ الجمالى الذى يرومه : (المرآة/السجاد/اللوحة . . .) . إن الصورة هى الوجه الآخر للحياة . وطالما احتفظت الحياة بالقدرة على إلقاء انعكاس لصورتها على مخيلة الإنسان ، فإن الرواية ستظل خير مصوِّر لانعكاس هذه الحياة على مخيلته . وإلى أن يصبح العالم فراغا غير مأهول ، فستعكس المرآة صورة ما[٤] .

غير أن جيمس عندما يُوغل فى تسخير الأدوات المادية ، وامتصاص طاقتها التشخيصية ، ويقف على مشارف تمييز إمكاناتها الأسلوبية ، ينصرف عن الصورة الروائية ذاتها ـ من حيث هى مكون لغوى ينتمى إلى جنس أدبى بعينه ـ إلى استثمار ضوابط وحدود فن الرسم :

إن الصورةالنثرية « يمكنها ببساطة أن تفعل كل شىء ، وفى ذلك سر قوتها وحياتها . فقدرتها على التشكيل ومرونتها لاحدّ لها ، فما من لون ، وما من امتداد لا تستطيع أن تتخذه من طبيعة موضوعها أو مزاج صانعها »[٥] .

وإذا كان العديد من المقاربات النقدية التى تناولت اليوم ظاهرة الصورة فى السرد قد استأنست بمقومات وأصول التصوير الفوتوغرافى أو السينمائى أو سائر فنون الرسم ؛ فإن جيمس كان رائدا فى قوله بحتمية انفتاح الرواية على مجموعة من الفنون التجسيدية ، خاصة الرسم والمسرح . إن إعجابه بزاوية النظر Perspective وبتقصير الخطوط Foreshortening ، أو غيرته من الرسوم التوضيحية ، أو قراءاته النقدية للروايات من منظور مقومات الرسم ،يذكرنا بموقف نقدى مماثل، مُوغل فى القدم ، قرأ فيه أرسطو الملحمة بالحدود المثلى للتراجيديا .

ولم يكن فى مقدور جيمس أن يعى آنذاك المعضلة الأسلوبية التى تفرض نفسها عند تقييم عمل فنى مفرد بآليات اشتغال عمل فنى آخر فى حقل مغاير .

من البيِّن أن الرسم والرواية فى مفهوم جيمس يفترقان على مستوى وسائل التعبير ، غير أن التشابه بينهما على مستوى التوصيل هو من القوة بحيث يمكن للفنين أن يتبادلا الأساليب وصيغ التعبير فى تصوير الحياة خاصة . إن التشابه العميق هو ، إذن ، من حيث ماهية التوصيل التى هى حد شمولى .

لا يبيِّن جيمس الصيغة العملية التى يسفر عنها تشابه الفنين ، عندما يغض الطرف عن الحقيقة الثابتة فى مجال

الإبداع التى تربط نوعية وسائل التعبير بنوع التعبير المُتَلَقَى . إن اللوحة هى الحقيقة المجسَّدة ماديا أمام عينى المُشاهد ، وكذلك الرواية التى إذ تروى وتؤرخ الحياة فإنما تغدو أيضا تجسيدا حقيقيا ، وإذا كانت ماهية التصوير واحدة فى كلتا الحالتين فإن الأسلوب الذى تصور به الرواية لاعلاقة له البتة بالأسلوب البصرى الذى يسخره الرسام .

كما أن هذا التشابه لا يطول الصور الجزئية ، فمادامت الرواية هى التى تُشبَّه فى مجموعها باللوحة ، فإن الجزئيات التفصيلية أو اللقطات اللغوية المحدودة لن تصبح تبعا لذلك ، كونا صورياً له طاقته الجمالية الخاصة به ، على عكس تفصيلات اللوحة .

من هنا لا يفلح التشابه المرصود بين الفنين ، الرسم والرواية ، فى تجاوز الخط الفاصل بينهما على مستوى أسلوب التوصيل . والحقيقة أن التباين العميق بين الماهيات الأسلوبية للفنون والأجناس والأشكال لم يتحد عند جيمس فقط ، بل عند كل من حاول قراءة فن بمعايير فن آخر .

استعار جيمس من فن الرسم مبدأ التكوين Composition الذى يعنى عنده التنظيم أو التنسيق بين أجزاء الصورة(٦) . وهو يسمو بهذا المبدأ لدرجة القول :

« إن عملنا يجب أن يتوفر على قدر من التكوين ، لأن التكوين هو الذى يعنى الجمال الحقيقى »(٧) .

يراعى جيمس ماهية الفن الكلية من حيث هو فن سواء تحدث عن الرسم أو الرواية . غير أن المفارقة تبرز عندما يستمر فى خطته « التوحيدية » بين أسلوبى الفنين ، متناسياً أن ماهية الفن من حيث هو مجموعة من الأساليب المتحققة ـ وليس من حيث كليته ـ تقتضى درجة مطلقة من الخصوصية النوعية .

يركز جيمس على تحقُّقين تطبيقيين لصيغة « صورة الظروف » التى يرى فيها التحدى التكوينى الكبير الذى وُفق بلزاك فى تجاوزه :

١ ـ اختصار موكب الحقائق والأعداد والمظاهر من أى نوع كانت . ويعتقد جيمس أن فن الفرشاة هو الفن الذى يجب أن تعود إليه الرواية فى هذا المستوى التأليفى(٨) .

ب ـ ١ صعوبة تصوير مرور الزمن ، أو استمرار الموضوع : أى تصويره بطريقة أدق من ترك فراغ أبيض أو رسم صف من النجوم على الصفحة التاريخية(٩) .

وعموما ، يلزم أن تكون « صورة الظروف » روائية بكل ما فى اللفظة من دلالة نوعية . أى أن تتوفر معايير مخصوصة تقيِّد التكوين فى الرواية تقييدا لا يتحقق فى أنواع أدبية أخرى ، خاصة منها المسرحية .

إن الوظيفة التكوينية فى الرواية ، حسب تصور جيمس ، يلزم إذن استمدادها من الرسم ، وليس من المسرحية التى تشترك معها الرواية فى عنصر الحوار . ولعل الأمر لا يتعلق باستعارة العناصر بل وظائفها الفنية . وهنا بالذات يكمن الارتباك فى تصوّر جيمس : فإذا كانت القوانين التكوينية لـ « صورة الظروف » فى الرواية يلزم أن تتكيف مع القوانين الجمالية لهذا النوع الأدبى بالذات ، بعيداً حتى عن قوانين تكوين الحوار المسرحى ، فإن التكوين فى الرسم له قوانينه البصرية المنتمية إلى شكل آخر من أشكال التعبير البشرى الذى تأبى وظائفه وأساليب مكوناته أن تتطابق مع وظائف وأساليب جنس تعبيرى آخر إلا على مستوى الدلالة اللغوية لمكون فنى ما . ولقد أثبتت التجارب التحليلية أن القول بالتطابق بين البناء السيمفونى وبناء القصة القصيرة ، أو بين الإيقاع الموسيقى والإيقاع الروائى ، هو من قبيل الرؤى الجمالية الفضفاضة المفتقرة إلى التحقق الفعلى .

٢ ـ بيرسى لوبوك ..

ما من شك فى أن مفاهيم جيمس لا تسمح باستخلاص معايير فاصلة حول بلاغة التصوير النثرى ، تكون بمثابة حدود أسلوبية تسعف فى النقد والتنظير الروائيين . وبالمقابل عمد بيرسى لوبوك (١٨٧٩ ـ ١٩٦٥) إلى محاصرة ظاهرة التصوير النثرى ضمن جملة من المفاهيم الأسلوبية المتسمة بقدر واضح من استلهام سلطة النوع والاعتراف من تمايز بلاغة السرد .

اعترف لوبوك بأهمية مفاهيم هنرى جيمس ، وذكر أنه سيتابع النهج الذى بدأه ، وإن كان سيختلف معه فى كثير من تصوراته ، خاصة ما اتصل بالأسلوبين الروائيين التصويرى والدرامى . وعلى الرغم من أن لوبوك قد وُفق فى تعميق التقابل

والتكامل بين التقنيتين الروائيتين ، فإنه لم يفلح مع ذلك فى أن يضفى على الصورة القدر الكافى من المعيارية البلاغية التى تتيح لها الانعتاق من إسار الانطباعية و التعميم . فالصورة عنده تارة « مبدأ كلى » يشمل العمل الروائى برمته ، وتارة ثانية هى بمثابة شطر من العمل أو صورة مكون من مكوناته . وإذا كان التصوير الروائى لا يعدو فى حقيقته أن يكون إحدى تلك التجليات الكلية أو الجزئية ؛ فإن المعيارية البلاغية تقتضى قدراً من الوعى النقدى بتلك التجليات من حيث هى حدود تسعف فى التحليل والمعالجة النقدية وفى صياغة خطاب نظرى حول الصورة .

يستثمر لوبوك عناصر تصور جيمس نفسها (الرواية/ الحياة/ الصورة/ النظرة/ الحرية/ اللوحة . . .) لصياغة حد جمالى يساعد على تلمس بنيات الأعمال الروائية . إنه يصبو إلى أن يختزل إشكال « القراءة المثلى للرواية » فى صيغة نقدية قابلة للإدراك ، هى « صنعة البناء » باعتبارها مرادفا للتشكيل الفنى للرواية .

لكن لوبوك لا يقف عند مشارف تصور جيمس ، بل يسير خطوات إضافية ، تحت تأثير حدود بلاغية مبهمة . من ذلك تدقيقه مسألة المشابهة بين الرواية واللوحة ، حيث يتجاوز مجرد المقارنة بينهما إلى معاينة أسلوب البناء . فإذا كانت الرواية تصويرا فنيا للحياة ، وإذا كانت الرواية لوحة ؛ فإن ذلك لا ينفى خصوصيتها البنائية التى لا يضاهيها فيها فن آخر . ويقدم لوبوك تحققات ملموسة لتلك الخصوصية ، ويتحدث عن قوانين تسعف فى استخلاص قدر من المعيارية .

ويتعلق الأمر بالشكل ، والحبكة الروائية ؛ وهيكلها العام . وهذه التحققات ليست شكلية تجريدية ، ما دام لوبوك يعترف بأن الرواية هى تصوير فنى للحياة وأشيائها . إنها « صنعة » تمتزج فيها المادة بالقالب .

يرى لوبوك أن المطلوب من المبدع تحقيق الأسلوب الروائى الذى يمكّن المشاهد من رؤية ما حول الأشياء يميناً وشمالا قدر الإمكان ، كما لو أننا ننظر بعينين اثنتين بشكل مجسم ، ونصوغ ونوحد الإحساس البسيط بالكون . ومن شأن هذا الأسلوب أن يرتفع بالصورة من مكانها ، حيث إن سيل النظرات سيبرزها من كلا جانبيها دون أن يترك أى شيء فى شكلها المادى[١٠] .

ويتضمن هذا الرأى ثلاث قواعد أساسية على الناقد مراعاتها فى « إدراكه » و « تذوقه » للرواية : النظام المشهدى لعناصر الحكى ، التجسيم ، واستلهام مصطلحات واصفة من فنون أخرى .

ويتخايل وراء القاعدة الأولى مبدأ جيمس المتعلق بالذكاء المركزى . ويتحمل المتلقى القسط الأوفر فى إعطاء أسلوب التجسيم تحققه النهائى . فإذا كان علينا أن نعالج الرواية بوصفها شريحة من شرائح الحياة التى تحيط بنا ؛ فإننا نكيف أنفسنا ونجعل عناصرها التى تثيرنا بشكل حاد أشياء موضوعية كالمشاهد المؤثرة أو الشخصيات الرائعة . إن هذه الأشياء تتخذ لها شكلا فى ذهن القارىء ، وهناك يعاد خلقها وتكوينها حيثما وقعت بصيرة الفكر عليها[١١] .

بذلك يحث التجسيم معياريته الحقيقية عبر الدور المشارك الذى يقوم به القارىء ، وهو دور مكمل للأسلوب ، والصنعة ، والصورة الكلية للرواية ، فموضوعية المشاهد ، وتجسد الشخصيات فى صيغ تشيئية تظلان إمكانيتين تعبيريتين ناقصتين ما لم يتدخل القارىء بمخيلته لعقد المقارنات وتنظيم تراكمات الأفكار التى تنطبع فى ذهنه ، معتمداً فى ذلك الخلاصات المعيارية للفنون المادية الأخرى .

إن انفتاح جيمس على لغات الفنون المادية قصد تحقيق تذوق مثالى للرواية ، يزداد على يدى لوبوك ، تحديداً واقتراباً من الرصد المتناسق للتجربة الإبداعية لإدخاله فى الاعتبار عنصر التلقى الذى لم يوفّه جيمس حقه من العناية . فالقراءة الناقدة هى التى تكون مشروطة بتشغيل الطاقة التخييلية للقارىء ، متوسلة فى ذلك بمصطلحات ولغة الفنون التجسيمية (الرسم/ النحت/ السينما/ المسرح . . .) .

عمّق لوبوك دراسة الأسلوبين التصويرى والدرامى ، المستعارين من جيمس ، انطلاقا من الوظيفة التجسيمية التى عاين من خلالها تشكل البناء الروائى . ويمكن القول إن القسط

الأوفى من القوانين السردية التى رصدها لوبوك فى (صنعة الرواية) قد طالت الأسلوبين السالفين . غير أن الحرية التى يوفرها الأسلوب التصويرى للروائى لا يعرفها الكاتب المسرحى . وحقيقة الأمر أن الكتابة الروائية تقتضى تداخلاً بنيويا بين الأسلوبين .

إن الأسلوب التصويرى ، فى ضوء هذا التخريج ، يفقد كل امتياز فنى بالنظر إليه فى ذاته (شأنه فى ذلك شأن الأسلوب المسرحى) . والحقيقة أن الامتياز ـ إن تحقق فى عمل جيد ـ يلزم أن يكون من نصيب الحبكة أو البناء العام للرواية . ولعل تدقيق النظر فى ذلك أن يهدينا إلى تصحيح خطأ فى الفهم ، يبرز كلما أثير الحديث عن الصورة فى النثر والشعر على السواء . إن الخطاب النقدى الذى ننسجه بشأن الصورة الروائية ومعياريتها لا يحمل فى طياته أى تحيز تجاه هذا المكون السردى نظراً لانتفاء المفاضلة بين مجموع مكونات العمل الإبداعى . والحقيقة أن الداء قد تسرب نتيجة الأهمية القصوى التى أضفيت على الصورة الشعرية على حساب مكونات شعرية أخرى . وتلك قاعدة أدبية يعود الفضل فيها إلى لوبوك : إن كل تقييم نقدى للصورة يلزم أن يأخذ بعين الاعتبار قبل كل شىء حبكة الرواية .

يتأرجح مفهوم الصورة لدى لوبوك بين الاتجاهات المادية والذهنية ، والكلية والجزئية ، دون أن يستقر على وضعية ثابتة تسعف فى استخلاص معايير بلاغية حاسمة ، بالمفهوم المطلق لبلاغة الرواية . ويسفر التمعن فى صيغ استعمال المصطلحين عن تزكية هذا الرجحان :

فالروائى « صانع الصورة »[١٢] والرواية باعتبارها كتابا ماديا صورة . إنها « صورة متفردة »[١٣] وعندما نقرأ الرواية تبقى فى الذهن « صورتها العالقة »[١٤] وتسهم أجزاء من الرواية فى تشكيل صورتها المتماسكة[١٥] إن رحلة إيما بوفارى مع رودولف ومع ليون هى صورة عابرة[١٦] وكذلك للزمن صورته[١٧] ، وللشخصية صورتها[١٨] ، وللمشهد الروائى صورته ، وللرواية صورتها الكلية . والرواية تجسد صورة كانت فى ذهن المؤلف[١٩] ، ويمكن الحديث عن « مسرحة الصورة » ، والمسرحة الكلية لصورة ذهن البطل الرئيسى[٢٠] ، ومسرحة صورة تجربة شخص ما[٢١] . والقصة تصوير للانطباع الخاص للمؤلف[٢٢] ، والانطباع المصور[٢٣] ، والصورة التخطيطية للخادمة[٢٤] ، والتصوير الروائى[٢٥] ، وصور الحوادث[٢٦]

إن الصورة لدى لوبوك مفهوم يتوسط بين الدلالة الفسيحة التى اتسم بها عند جيمس ، وبين النزوع نحو تقنين يراعى فى آن معطيات الحياة وأشياءها ، وإمكانية تصويرها بالكلمات تصويراً فنياً قابلا للوصف من لدن النقاد بمصطلحات الفنون المادية ، خاصة فن الرسم . بذلك تتموضع الصورة الروائية عند مفترق طرق يستلزم خطاباً نقدياً غير متجانس الأدوات الواصفة .

اهتم لوبوك بصور المكونات الروائية مثلما اهتم برصد الصورة الشاملة للرواية : فللزمن صورة ، وللشخصية صورة ، وللتمهيد صورة ، وللمكان صورة ، وللحدث صورة ، وللمشهد صورة .

والظاهر أن « صورة الزمن » لم تزل لديه مبهمة ، وإن ما اهتدى إليه فى هذا المجال لم يتجاوز ملامح يمكن استشراف تتمات لها عند جان بوييون J. pouillon وميخائيل باختين M. Bakhtine . فهو يتحدث مثلا عن وظيفة الزمن الدائرى هكذا : « فلو أننى فتشت فى عالم الرواية عن أكثر الصور جمالا لامرأة تقع تحت رحمة الزمن وتتعرض لفعل السنين ، ثم يخذلها الزمن ، فمن المؤكد أننى سأجد ذلك فى رواية تولستوى أنا كارنينا »[٢٧] .

كما يستخلص لوبوك وظيفة أخرى لصورة الزمن من رواية (إزموند) لوليام تاكرى الذى لا يصور الزمن على شكل سلسلة متعاقبة ، بل يطوف فى روايته رواحاً ومجيئاً دون أن يبدى كبير اهتمام لتسلسل الحوادث ، ويرسم الإحساس بالزمن بشكل عميق منساب ثر ، بواسطة التأخير والعودة إلى الماضى المطمئن[٢٨] .

إن صورة الزمن هى إذن ، فى ماهيتها ووظيفتها تجسيم فنى لمعطيات الحياة ، تقاس درجة بلاغتها بالنظر إلى طاقتها الجمالية المرتبطة أسلوبيا بالحبكة العامة للرواية ، حيث يصعب القول

بتحقق ملموس ـ على مستوى الكلمات والجمل والصياغة اللفظية ـ يسمح بالحديث عن معيارية أسلوبية متقرّاة .

من هذا القبيل أيضا صورة الشخصية التى يعاينها لوبوك من المنظور البنائى العام للرواية فقط دون تحققها اللفظى ضمن الفقرة اللغوية المكتوبة ، مادام الأسلوب التصويرى عنده هو أسلوب بناء هيكلىّ وليس أسلوب اللغة اللفظية المتحققة كتابة . كما احتفى لوبوك بالمشهد الروائى أكثر من احتفائه بالصورة .

وتتميز صورة المشهد الافتتاحى فى الرواية بوظيفتها المرجعية التى تستشرفها كل الصور والمشاهد التالية . وتبدأ معظم الروايات خطتها التقنية بما يمكن تسميته بالمشهد الافتتاحى أو التمهيدى يجسده لوبوك تجسيدا يسمح له بأن يرى فيه صورة بنائية .

إن المتابعة المتأنية التى عاين بها لوبوك الخطورة البنائية للمشهد الافتتاحى فى الرواية ، والنتائج السلبية التى قد تترتب عن إهمال المقدمة التصويرية ، إنما مردها ، فى رأينا ، إلى إعجاب لوبوك بمقولة هنرى جيمس التى تطالب الروائى بضرورة وضع الشخصية الروائية ضمن محيطها ، ثم تصوير الظروف التى تضغط عليها .

ويعتبر إشكال الصورة الكلية للرواية واحداً من المفاهيم الجمالية التى انتبه إليها لوبوك ، دون أن تحظى بعده بالعناية التى تستحقها .

يرصد لوبوك الإشكال من منظور عملية القراءة ذاتها ، التى لا يمكن أن تكون فقط شكلية ومادية :

« إننى قلما أعتقد بأن أى واحد منا يمكن أن يدّعى بأننا عند قراءة رواية ما ، نراقب مليا الكتاب أكثر من المشاهد والشخوص التى يشير إليها ، أو أننا نهدف إلى تكوين صورة للكتاب صفحة بعد صفحة حين يعرض علينا شكله شيئا فشيئا »[٢٩] .

يقوم القارىء بتركيب الأجزاء المقروءة فى وحدة متكاملة ، لأن العملية التى تمر عبر خط رؤيته أثناء القراءة ، يجب أن تنتظم وتتركز فى مكان ما . وهو لا يتلقى رواية (أناكارنينا) دفعة واحدة ، بل شيئا فشيئا حيث إن المقاطع العديدة تتآلف لتكوّن كتاب تولستوى ، وعندها تصل القصة إلى نهايتها ويمثل الكتاب أمام عينى القارىء ، ويجب أن يكون مثوله كأنه كتلة متلاحمة[٣٠] .

بذلك ترتبط الصورة الكلية بحدّ « القراءة الجزئية » التى لا تقود لوبوك إلى إبداء قدر من العناية بالصورة الجزئية باعتبارها كوْناً قائماً بذاته . فحينما أحاول ، على سبيل المثال ، أن تأمل بدقة الأثر الباقى فى ذاكرتى من قراءة رواية (كلارسيا هارلو) لريتشاردسون ، أدرك تمام الإدراك أننى أثناء القراءة كنت أقوم ، عن وعى ، باختياراتى الخاصة ، منتقياً شيئاً بسيطاً من هنا وآخر من هناك لكى أشكل صورة متماسكة . والأمر كذلك بالنسبة إلى الشخصيات التى هى أقل شأنا فى تلك الرواية وبيئاتها ، والأحداث التى تمر وتَلوحُ للعيان مسلسلةً ، أعطيها شكلا على الرغم من أن قسماً ضئيلاً منها هو الذى أُحْكِم شكلُه من قبل ريتشاردسون . وإذا كان مقدراً لمراحل تطور تلك الأحداث أن تختفى عن العيان بسرعة ، فإن الخطأ سيكون خطأ ريتشاردسون الناتج عن فشله فى وصف تلك اللحظات بشكل وافٍ ، وقد يكون ذلك بسببى إذا كان أسلوبى فى القراءة غير خلاق بما فيه الكفاية[٣١] .

هكذا يتأكد دور القارىء فى بلورة الصورة الكلية للرواية على أساس الانتقاء الواعى والمشاركة فى التشكيل اعتماداً على التفصيلات والعناصر الروائية التى لا يسميها لوبوك ، ضرورة ، بالصور الجزئية وإن اعترف بأهميتها فى البناء العام . فـ « التفصيلات المنسية كلها قد أسهمت فى إحساسنا بالعبقرية التى أقامت هذا البناء وأعلته[٣٢] » ، والأشياء الموضوعية فى الرواية ، أى عناصرها ، كالمشاهد والشخصيات تتخذ لها شكلا فى ذهن القارىء وهناك يعاد خلقها وتكوينها ، حيثما وقعت بصيرة الفكر عليها . إنها تصبح عند ذلك أعمالا فنية بلاشك ، ولكنها ليست الكتاب الذى يقدمه المؤلف لنا[٣٣] .

إن وعى لوبوك ببلاغة الصورة الجزئية يشوبه الإبهام لاعتبارد الجزئية مرادفاً للتفصيل أو العنصر الذى لا يرقى إلى رتبة التشكيل المتكامل ، لذلك تطغى الانطباعية على مقارنته بين

المقطع و « النظرات » و « الحكايات » التى نستغلها لتكوين أفكارنا وصورنا عن الناس :

« إن الصورة الكلية للرواية لا تتحقق إذن فى الكتاب ، أو فى جزء فيه ، بل فى ذهن قارئه الذى إذا شاء الاقتناع بالحكم الذى أصدره عليه (الكتاب) ، لا يعود لإلقاء نظرة أخرى عليه ، بل يرجع إلى صورته التى علقت فى ذاكرته الخداعة . ومهما أوتىَ القارىء من ذوق رفيع وإدراك فسيكونان بالنسبة إليه عديمى الجدوى إذا لم يكن فى مقدوره الاحتفاظ ذهنيا بصورة ذلك الكتاب وفلتت منه وانسلت كالغيمة »[٣٤] .

والصورة الكلية أخيراً ، ليست هى الصورة المترامية ، أو الصورة الواسعة أو الصورة الشاملة أو غيرها من الصور الممتدة التى رصدها لوبوك فى بعض النماذج الروائية .

إن تداخل صور المكونات يبرز إذن تحكم ضوابط أسلوبية مخصوصة لدى لوبوك ستُستثمر لاحقاً من لدن البنيويين والإنشائيين لفهم الرواية بوصفها بنيات أو صوراً لبنيات روائية وليس باعتبارها كتلة من الصور الروائية بالمفهوم البلاغى المتكامل للصورة السردية . ونرى أن هذا التوجه الناقص الذى انساقت فيه الدراسات السردية فى تعميقها لفحص البنيات وتمفصلاتها ، هو الذى أبقى مبحث الصورة الروائية مرادفاً فى توجهه النقدى للصورة الشعرية . ولانرى أننا نبتعد فى هذا المقام عن التصور الوجيه لشكرى محمد عياد الذى يقرر « أن علم النقد لا يدرس نظماً أو هياكل ، ولكنه يدرس حركة ، ويحاول استخلاص مبادىء هذه الحركة . و « العمل الأدبى » فى منظار النقد ، كما نقترح ، ليس ذاتاً ولكنه فعل متجدد ومتغير . ولذلك فإن رؤية النقد للعمل الأدبى يجب أن ترتكز على نموذج حركة ، لانموذج جسم ، عضوى أو غير عضوى ؛ أى أنه نموذج ذهنى محض »[٣٥]

٣ ـ ستيفن أولمان :

ليست الصورة الروائية بناءً سردياً مجرداً حسبُ ، بل هى أيضا محسِّن ، ونسق من المجاز ، خاصة فى بعده التماثلى ، حيث تغدو الإمكانات البلاغية ضوابط إجرائية تساهم فى تقنين الجانب التشبيهى للصورة .

من هنا أهمية مشروع الناقد اللغوى والأسلوبى أولمان فى تصديه لأوجه التماثل الروائى ومحاولة تقعيدها ، وتكميله بذلك جهد سابقيه .

اتجهت عناية أولمان منذ البداية إلى أن يكون مفهومه لبلاغة الصورة مختلفاً عن مفهوم جيمس ولوبوك . فقد اهتم ببعض الأساليب البلاغية كالتشبيه والمجاز والكناية والاستعارة ، ونفخ فيها نفساً سرديا ، مستلهما فى ذلك بعض ثوابت الصورة الشعرية . لكنه فى مقابل ذلك لم يعتمد على معايير الرسم والمسرح فى تشريحه للصور ، لما حصر منظوره لها بين طرفى « التشابه » أو « التماثل » ، على عكس ما هو وارد عند جيمس ولوبوك اللذين استقطبت الصورة الروائية لديهما الوظيفة التصويرية بمفهومها الجمالى الواسع دون حصرها بين مخلبى التشبيه .

إن للفظة الصورة فى اللغة الشائعة عدة معان يلزم التمييز فيما بينها خوفاً من احتمال الخلط بين الصورة من حيث هى تعبير لغوى عن تماثل ، وبين الصورة باعتبارها تصوراً ذهنياً . ويتبنى أولمان فى دراسته الأسلوبية للصور الروائية المعنى الأول ، لكن وفق شرط خاص :

فكل صورة حسب س. داى لويس ـ هى استعارية إلى حد ما ، إنها مرآة يمكن للحياة أن ترى فيها وجهها الحقيقى ، بل إحدى الحقائق عن وجهها . وفى هذه الحالة علينا أن نتساءل : أليس هذا المفهوم الشائع ضيقا جدا إذا ما برّرنا به قصر مجال الصورة على التعبير بالتشابهات[٣٦] ؟ .

إن أولمان إذ يرفض بهذا التساؤل حصر الصورة الأدبية ضمن مجال التشبيه الضيق ؛ فإنه يخلخل بذلك المعيار الاستعارى الذى يكاد يواكب دائما الصورة الشعرية وغير الشعرية ، ويُشرع الباب أمام مختلف أنماط التصوير ـ بما فيها الكناية ـ التى لا تحظى بالعناية المناسبة من لدن المهتمين ببلاغة الصورة .

يرى أولمان أن الكناية لاتملك بالتأكيد أصالة الصورة ولاقوة تعبير الاستعارة . ومع ذلك فهى لاتفتقر إلى القدرة التعبيرية لكى تخلق صورة[٣٧] .

ونعتقد أن أولمان قد حقق طفرة نقدية متميزة فى مقام التصوير الروائى عندما أتاح للكناية فرصة الانتقال من مستوى المجاورة الذهنية إلى مستوى الإطلاق ا[illegible]ى يستلزمه جنس الرواية السردى ، من حيث هو نسيج وحده فى الامتداد .

وهناك حسب إ . ريتشاردز نمطان أساسيان من الصور : الوظيفية والتزيينية بينما ميز ناقد آخر بين أربعة استعمالات للاستعارة : التوضيحية والتزيينية والاستشارية والعاطفية . وإضافة إلى هذه الأصناف العامة ، يمكن اكتشاف وظائف أخرى أكثر تحديداً من خلال فحص صور عمل ما فى مجموعه وربطها بالسياق العام ، من ذلك

١ ـ يكتسى أهمية خاصة نمط من الصور الوظيفية التى تنتج رمزاً يقصد به استعارة تعبر بشكل سافر عن أحد الموضوعات الرئيسية لعمل أدبى ما .

٢ ـ قد تقوم الصور بوظيفة بالغة الحيوية فى العمل الأدبى عندما ترد فى اللحظات الحاسمة المحدِّدة لمصير الأحداث والشخصيات .

٣ ـ هناك أيضاً كثير من الوظائف ذات الأهمية القصوى التى لا يمكن أن تؤديها الصور . فالتكرار الملح لبعض التشبيهات يعبر عن حكم قيمة حقيقى .

٤ ـ يمكن للحركة العامة للصور أن تعبر أيضا عن الموقف الفلسفى للكاتب أو عن تطلعاته الشخصية .

٥ ـ تسمح الصورة للمؤلف كى يصوغ التجارب التى يتعذر التعبير عنها أو حتى التفكير فيها بدون مساعدة التشبيهات ، وإلا كيف كان بروست سيعبر فى روايته (فى البحث عن الزمن الضائع) عن قضيتى الذاكرة والزمن بدون العديد من الصور التى تجليها وترسخ مظهرهما الشارد ؟ .

٦ ـ يمكن للصورة أن تكون لها وظيفة غير مباشرة عندما تشكّل جزءاً من الرسم أو الكاريكاتور اللغوى لشخصية ما . فالكاتب يستطيع تكييف الصور المستعملة من قبل لشخصياته لتلائم مشاغلهم واهتماماتهم وتجاربهم[٣٨]

تلك عينات من الوظائف التى يمكن أن تحققها الصورة ضمن نطاق النوع الروائى . ولعل الفحص المتأنى لتلك الوظائف من منظور التصور الأساس لهذا المقال أن يكشف عن الحقائق التالية :

ا ـ على الرغم من أن النماذج الأدبية المعتمدة من لدن أولمان تندرج كلها فى حقل الرواية ، فإن وظائفها المرصودة تتسم بالإطلاق والتعميم بحيث يمكن أن تنسحب على كل الأعمال الأدبية بغض النظرعن سرديتها أو شعريتها ، ومن هنا صعوبة استخلاص معيار نوعى قادر على ربط الوظيفة الجمالية بجنس أدبى مخصوص (الرواية) ، وكذا صعوبة الحديث عن بلاغة حقيقية للرواية .

ب ـ على الرغم من أن المفهوم العميق للوظيفة الجمالية يقتضى تحقق أكبر قدر من إمكانيات التشكل السردى للصور الروائية ؛ فإن أولمان يأبى إلا أن يختزل تلك الإمكانات ضمن حدود المماثلة الضيق ، مما ينتج عنه نمط من المفارقة فى تقييم العمل الروائى . إن منطق المماثلة عند أولمان سابق على كل وظيفة . وإذا توخينا سمت التعبير الصريح لزم علينا القول إنه يكيف فى العمق وظائف التصوير طبقاً للمعايير التى تُقيِّم بها الصور الشعرية ضمن العمل الشعرى .

* * *

إن الرحلة التى قمنا بها عبر ثلاث محطات نقدية بيّنة التدرج والتكامل ؛ قد أبرزت للعيان حضور مرتكزات جمالية اعتمدها النقاد فى تقعيداتهم للصورة ، مثلما تشير إلى غياب مرتكزات أخرى ذات صلة حميمة بأصول التجربة الروائية . فقد وعى هنرى جيمس أهمية التصوير السردى ، واستلهم أصول الرسم من أجل ابتداع لغة نقدية مواكبة لتلك الوظيفة التصويرية ، وميز أسلوب التصوير الاستعراضى فى مقابل الأسلوب المشهدى ، وتحدث عن صور بعض المكونات الروائية ، بينما عمق لوبوك كل هذه المعطيات ودققها واقترب بها كثيرا من جوهر العمل الروائى ، وإذا شئنا الحديث بلغة البلاغة المطلقة للرواية ، أمكن إجمال مساهمات الرجلين فى الجدول التالى :

المرتكز الجمالي	درجة حضوره لدى جيمس	درجة حضوره لدى لوبوك
(١) السياق النصي .	حاضر بالمفهوم الأولي للبناء الهيكلي .	حاضر بالمفهوم الأولي للبناء الهيكلي .
(٢) اللغة (كلمات/جمل) .	غائبة .	غائبة .
(٣) بلاغة المحسنات .	غائبة .	غائبة .
(٤) النوع الروائي .	حاضر بالمفهوم الأولي للبناء الهيكلي .	حاضر بالمفهوم الأولي للبناء الهيكلي
(٥) المتلقي	غائب خلال إعادة تشكيل الصورة .	حاضر في حدود بنائية .

ويمكن القول إن الجدول يبرز بوضوح حضور الشق البنائي لبلاغة التخييل في مقابل غياب بلاغة المحسنات البديعية . ولقد عاينا كيف وفق أولمان في سد هذه الثغرة جزئياً بدراسته للصور الروائية من منظوري المشابهة والمجاورة . ومع ذلك نعتقد أن الحقيقة التي لا تزال غائبة تكمن في تخلف النقد عن اتخاذ الصورة بمثابة مقطع سردي غير قابل للسير إلا في شموليته الجمالية . فسبل « المحسنات » و« البناء » و« التعالق » إن اعتُمدت في انفصال عن بعضها ، تظل عاجزة عن مواكبة الماهية الروائية للصورة . والنقد الروائي بقدر ما يفتقر نظرياً إلى مدوَّنة Nomenclature واصفة لتجليات هذا المكون بقدر ما تعوزه كذلك غزارةٌ في تحليل الروايات ، كفيلة بإخراج متذوق الرواية من شرنقة الشعر . ومن هنا محاولتنا تطعيم هذا المقال بنموذجين تحليليين ، للمساهمة في تعبيد هذا السبيل الوعر .

سنفترض منذ البدء أن الانطلاق من المبدأ الإنساني ـ الشاسع والضيق في آن ـ لبلاغة الرواية ، يستلزم نقديا إعادة النظر في مفهوم بلاغة التخييل ، على الخصوص . وإذا أخذنا بكون الصورة معياراً لمقاربة أي نص روائي ، من بيْن مكونات أخرى عديدة ، تحتّم على الافتراض السالف التوسل بكل المرتكزات التحليلية الكفيلة بمحاصرة الأبعاد الإنسانية المحتمل تحققها في النص الجيد .

ولقد أبرزت لنا المعاينة الدقيقة والطويلة للدراسات التحليلية والتقييمية للأعمال الروائية حضور قواسم مشتركة في المقاربات ، يتكرر ورودها فيها مع اختلاف في حدودها وتوجهاتها وكمّها ، تكون بمثابة سند يتكىء عليه المحلّل . وإذا كانت العينات الأنجلوسكسونية قد أسعفتنا بقسط محدود من المرتكزات لمقاربة الصور الروائية ؛ فإن مساهمات أخرى لم نعرض لها في هذا المقال قد زودتنا بمرتكزات أساسية أخرى . ولعل الخطوة العملية التي نود إضافتها لا تكمن فقط في التجميع الكمي للمرتكزات بل تسخيرها ، بانسجام ، لاستشراف معيارية الصورة الروائية باعتبارها إمكانية أخرى من إمكانيات الكشف عن إنسانية الإبداع الروائي .

في ضوء هذه التوضيحات سننتقي للتحليل صوراً من روايتين تنتميان إلى حقبتين متباينتين في مسيرة الرواية العربية المعاصرة :

١ ـ اللص والكلاب : بلاغة الانشطار

إن كل عمل روائي هو بالضرورة تجسيد للصراع بين الذات والمجتمع . وبقدر ما يُوفّق الأسلوب الفني في ترجمة الصراع درامياً ؛ بقدر ما يقترب العمل الروائي من مستوى النضج ويمتلك القدرة على التأثير . والحقيقة أن هذا التعميم ـ الذي يمكن أن ينسحب حتى على فنون وأنواع أدبية أخرى ـ لا يحمل أي جديد من منظور القاعدة الإنسانية التي ترى في « الصراع الثنائي » محركا طبيعياً .

غير أن التعامل النقدي مع درامية الرواية ، طبقا لثنائيات جاهزة مستعارة من حقل اللسانيات أو البلاغة أو علم

الدلالة ؛ لا يُسهم كثيراً فى الإدراك العميق لماهية النص الروائى ، مادامت الثنائية لا تراعى فى التحليل كل أنماط السياق المحايثة للرواية .

ونعتقد أن القول بانتساب نجيب محفوظ إلى الحساسية الكنائية فى مقابل الحساسية الاستعارية[٣٩] ، هو من قبيل المفاضلة بين القيم الجمالية ، التى يحلو لها تحت تأثير ضغط المفاهيم الشعرية اختزال التجربة الإبداعية فى ثنائية المشابهة أو المجاورة أو المماثلة .

وإذا كنا قد سلمنا بحتمية الصراع الثنائى فى الأعمال الروائية ، فإننا نرى أن على النقد مُواكبة ذلك الصراع من خلال المكون الجمالى الذى يتضمن فى تركيبه الذاتى كل أبعاد ودلالات النص بما فيها « الصراع الثنائى » . لذلك نقصد ببلاغة الانشطار المكون الروائى القادر على ترجمة التجربة الإنسانية فى شموليتها ، واستخلاص سمتها المهيمنة . ولا أحد يستطيع إنكار الانفصام لدى بطل (اللص والكلاب) وانقسامه بين عالمين . غير أن مقاربة ذلك ، اعتماداً على سمة تكوينية أو مكون روائى من قبيل التوتر أو الدرامية أو الامتداد أو الدينامية لايلزم أن يُعْدِىَ أداةَ التحليل نفسها بالانشطار ، أو يضغط معَادلةَ المقاربة بين طرفى ثنائية .

إن اختيارنا للصور التطبيقية من (اللص والكلاب) لن يكون عشوائيا ، بل خاضعا لسمة تكوينية هي التوتر . فإذا كانت الرواية ـ من منظور سياق النوع ـ امتداداً متوتراً ، وإن لم تبرز نتوءاته على مستوى السطح ؛ فإن استقصاء وظيفة كل مكوّن أو سمة يقتضى مراعاة مثل ذلك الخضوع .

وانطلاقا من هذا الاعتبار النوعى ، سنختار خمس صور ورد كل منها فى موقف استراتيجى دقيق ، يُحتمل أن يتضمن سمة متوترة . وتُجسّد الصور لحظاتٍ كان سعيد مهران يتهيأ فيها لمقابلة شخصيات : سناء - رؤوف علوان - الشيخ الجنيدى - نور ، إضافة إلى لحظة متوترة أخرى ينفتح المتلقى عبرها على فضاء النص ، هى لحظة العنوان .

الصورة الأولى : العنوان .

منذ الوهلة الأولى يتجلى عنوان (اللص والكلاب) مترعا بالحقيقة . فهو على مستوى النحو لايتجاوز نطاق الابتداء والعطف والإخبار المعلق ، بينما هو ، لغويا مصاحبة ثنائية مبنية على العطف ، تحيل دلاليا على معيّة كائنين متباينى الجنس والعدد .

إضافة إلى هذين المستويين ، قد يفيد المتلقى من معجمه الأدبى ، ويستلهم تقليداً نوعيا ، ليتلمس فى العنوان صيغة تقنية قد ترِد ، أومن المحتمل ورودها عنواناً لرواية أخلاقية أو بوليسية أو قصة طفولية .

إذا افترضنا أن عنوان (اللص والكلاب) صورة لغوية تثير بدورها صورة أوصوراً ذهنية ؛ فلن نكون ، فى الواقع ، قد برحنا الحدود القائمة بين اللغة والعقل . غير أن الابتعاد عن ذلك النطاق لاستشراف علامات ميتالغوية ، يفضى إلى مجموعة من الحقائق :

ـ يمكن وصف العنوان ، من وجهة نظر البلاغة المدرسية ، بأنه صورة متسمة بالفتور وخفوت حدة التمثيل . إنه صورة تكاد تحتل درجة الصفر فى سلم الخيال المجنّح .

ـ إن درجة البلاغة الضئيلة التى يمكن تلمسها فى العنوان لاتتجاوز حدود الإمكانات التالية : فلفظة « اللص » لاتحمل ، فى ذاتها أى قدر بلاغى ، بينما يمكن أن تقرأ لفظة « الكلاب » باعتبارها كناية عن الأراذل والأدنياء والجواسيس أو الحراس انطلاقاً من المثال المسكوك : « كلاب الحراسة » . ومع ذلك فإن عطف هذه الكناية المحتملة على لفظة « اللص » الحقيقية ، لن يسهم كثيراً فى تحقيق تعبير انزياحى مثير ، بالنظر إلى الطبيعة التداولية لهذا النمط من الكناية . لذا ، فافتقار العنوان إلى حس مجازى ، أو توفره على درجة مجازية باهتة ، يضؤل معه احتمال قيامه بوظيفة تصويرية نافذة بالمفهوم الجمالى للصورة وليس بالمفهوم اللغوى أو الذهنى .

ـ إن عنوان اللص والكلاب ، لا يكاد يُحدث فى النفس ، منذ الوهلة الأولى ، دهشة أو فجائية أو استغراباً أو إيهاماً مثلما نستثيره عادة عناوين روايات وقصص « الخيال العلمى » ، كما أنه لا يتركب من كنايتين تستطيع صدمة تجاورهما العنيف أن تحدث تأثير صورة حقيقية لدى المتلقى ، مثلما هو شأن لون عنوان رواية ستاندال (الأحمر والأسود)[٤٠] .

ـ لكن ذلك لا تبقى هناك مندوحة عن قراءة صور العنوان فى سياقها التخييلى بحثا عن فضائها المجازى الحقيقى ، وإن كانت الوضعية الراهنة لبلاغة النثر لا تجعل من تلك المهمة أمراً هينا . فاتساع دائرة المحاور المجازية وتشعب مسمياتها ، وغموض صلاتها ببعض الأجناس الأدبية ، خاصة السردية منها ، واعتماد القراءات الجزئية أو المبتورة للصور ضمن نطاقها الضيق وليس فى انتظامها ضمن بنية سياقية نصية تنسجم فيها سائر المكونات ، كل ذلك من شأنه أن يجعل المقاربة التخييلية للصورة الروائية محفوفة بمخاطر المغامرة النقدية .

الصورة الثانية : حتمية السياق التخييلى .

« مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية ، ولكن فى الجو غبار خانق وحر لا يطاق »[٤١] . تلك ثلاث جمل تبدأ بها رواية نجيب محفوظ . فى الجملة الأولى تصوير يقيدنا ، مبدئياً ، بقراءة ضيقة نظراً لضآلة البعد المجازى فى التركيب ، ونظراً كذلك لعدم ثراء أفق الصورة الناتج عن الاستهلاك المتكرر للاستعارة التى تربط فى طرفيها بين الهواء والحرية . وكلما تعمدنا تفريج زاوية نظر التصوير إلا وفترت بلاغة الاستعارة بمفهومها القاعدى المرتبط ، قسراً ، بجنس الشعر فى ذهن المتلقى . فإذا كان طرفا الاستعارة « متقاربين جدا الواحد من الآخر ، أو كما يقول السيد سايس Sayce إذا كانت زاوية الاستعارة غير عريضة بما فيه الكفاية ، فلن تكون ثمة صورة[٤٢] . غير أنه مهما تباعد الطرفان ؛ فإن عملية التخمين اللازم على قارىء الشعر القيام بها تتحقق ضمن فسحة زمنية محدودة ، مرتبطة بمحدودية الإنجاز اللغوى للصورة الشعرية وأفقها المتوتر ، دون أن يعنى ذلك قصوراً فى فنيتها ، أو افتقارها إلى الأصالة أو الامتداد الذى مهما استطال وتشابك ؛ فإنه لن يتشعب فى التكوين والتلقى تشعب الامتداد الروائى .

فى الجملتين المواليتين : « فى الجو غبار خانق وحر لا يطاق » كناية مضاعفة . ومهما عمدنا إلى الكشف عن الطبيعة الجمالية لهذه الكناية ، فإننا لن نظفر إلا بصورة نثرية بتراء . والأمر نفسه يمكن أن يحصل مع الجمل الثلاث التى لا تخرج ، مجتمعة ، عن كونها عبارات تضبط فى نصفها الأول علاقة « الفاعل » بالحرية ، وتومىء فى نصفها الثانى إلى ما يجعل منها قيمة مهددة .

ويمكن أن نردف هذا الاستنتاج بخطوة تحليلية أخرى فنفترض أن الجمل الثلاث ، مجتمعة ، تمثل رمزاً متكاملا ، وفى هذه الحالة يتحتم القيام بجس نبض الدلالات الممكنة أو المحتملة التى قد تستثيرها البنية الترميزية فى أفقها المحصور ضمن حدود الجمل الثلاث . فى هذا الصدد يمكن أن نستخلص أن الحرية التى عاد « الفاعل » لاستنشاق نسيمها إنما هى حرية مشوبة ، مكدرة ، دون أن يعنى ذلك تجاوز البتر العميق الذى قد تشكو منه الصورة فى حدود مثل هذا التأويل فالحرية ، باعتبارها قيمة إنسانية مبتغاة ، قد تم التعبير عنها بلفظها ، بينما تحتفظ دلالات النسمة والغبار الخانق والحر الذى لا يطاق بإبهام لا يحيل على فضاء رحب أو خيال ممتد .

نخلص من كل ذلك إلى أن القراءة التأويلية لرموز الجمل الثلاث فى ذاتها لا تفضى ، أسلوبيا ، إلى نتائج حاسمة ، الشىء الذى يؤكد ، فى المحصلة ، ضرورة تحليل الصورة الروائية ضمن مجراها التخييلى ، أى بالنظر إلى وظائفها الجمالية فى أنساق كلية ، جنسية ونصية .

إن الرواية هى امتداد من الصور ذو تحبيك متوتر . وتداخل لامتداد والتوتر ، أو على الأصح تقاطعهما ، يفرز البنية الأصلية لكل رواية . لذا فإن هتك حجب الصورة الروائية باعتبارها مكوناً ، وإبراز وظيفتها ضمن البناء العام لن يكون فاعلاً إلا من خلال تجاوز القراءة الوحيدة ، الأفقية أو العمودية ، واستبدالها ، بخطة التقاطع الآنفة الذكر بوصفها إجراء تحليلياً يكتسب مشروعيته ليس من تقعيد لسانى أو بلاغى تحسينى فقط ، بل من منطق النوع الأدبى وسلطته . والمعروف أن النوع ، أو النص المتعالى حسب تعبير جنيت[٤٣] ، يقولب الأدوات الإجرائية ويسهم فى ضبط صيغها المقصودة ، بينما لا تملك القواعد فى ذاتها القدرة الكافية للصمود فى وجه المتغيرات النصية الممكنة أو المحتملة . من هنا لا نرى مندوحة عن اعتماد طريقة عمل لا تكتفى بالوقوف الخانع عند القواعد الشعرية السائدة .

إن مراجعة جديدة لجمل نجيب محفوظ الثلاث ، فى ضوء المعطيات السالفة ، تثبت أن قراءة الصورة الروائية فى ذاتها هى وظيفة مبتورة . إذ الأصل فى مثل هذا الصنف من الصور أن تُمد

الجسور بينها وبين باقى المكونات الخاضعة بطبيعتها للبناء المتوتر الممتد . فحرية الجملة الأولى - كما سيكشف عن ذلك السياق - هى الوضعية الجديدة لسعيد مهران بعد خروجه من السجن . إلا أنها حرية مشروطة باستدراك « ولكن » ، أو هى ، على الأصح ، حرية مكدّرة بدليل أن الصورة الموالية : « ولكن فى الجو غبار خانق وحر لا يطاق » هى فى الواقع إفراز ممتد للصورة الأولى : « مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية » وليست منفصلة عنها .

إن فضاء حرية سعيد مهران يكتنف كل صورة من صور النص ، يكتنز بالأسماء والانفعالات ، ويدخل فى تكوين كل جملة . إنها حرية مشبعة بمخلفات الماضى ، ومرتبطة بشخصيات خائنة ، ومواقف مشوبة بالتوتر : نبوية الزوجة الخائنة ، وعليش عشيقها الغادر ، ورؤوف علوان المثقف المرتد ، وسناء البنت التى ترفض أباها ، هى حرية تنغصها الرغبة فى الانتقام المجهض ، ومع ذلك ، فإن صورة الفضاء ليست قاتمة تماماً : ففيه الشيخ الجنيدى الملاذ فى الأوقات العصيبة وإن كان يتكلم بلغة أخرى غير لغة سعيد ، وفيه نور المخلصة الأبدية ، وفيه الأمل فى أن تمضى الرياح بما تشتهيه السفن « ويسمح الحظ بمكان طيب لتبادل الحب وينعم فى ظله بالسرور »[44] ، وفيه أصدقاء أوفياء كالمعلم طرزان صاحب المقهى .

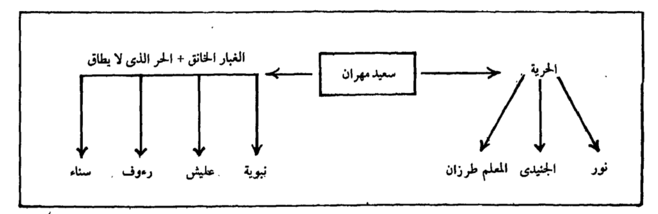
الصورة الثالثة : المعين الإنسانى .

« وعندما ترامى وقع الأقدام القادمة خفق قلب سعيد خفقة موجعة وتطلع إلى الباب وهو يعض على باطن شفتيه . مسح تطلعٌ شيّق وحنان جارف جميع عواصف الحنق . وظهرت البنت بعينين داهشتين بين يدى الرجل [عليش] ، ظهرت بعد انتظار طال ألف سنة . وتبدت فى فستان أبيض أنيق وشبشب أبيض كشف عن أصابع قدميها المخضوبتين . وتطلعت بوجه أسمر وشعر أسود مسبسب فوق الجبين فالتهمتها روحه . وجعلت تقلب عينيها فى الوجوه بغرابة ، وفى وجهه خاصة باستنكار لشدة تحديقه ولشعورها بأنها تُدفع نحوه ، وإذا بها تفرمل قدميها فى البساط وتميل بجسمها إلى الوراء . لم ينزع منها عينيه ولكن قلبه انكسر ، انكسر حتى لم يبق فيه إلا شعور بالضياع . كأنها ليست بابنته . رغم العينين اللوزيتين والوجه المستطيل والأنف الأقنى الطويل »[45] .

يسعف السياق النصى فى تحقيق قدر من عملية تذوق الصورة الجزئية التى ترتبط بمجموع تفاصيلها بالنص فى كليته . وتقتضى العملية التذوقية أن يسوّى الناقد بين تفاصيل الصورة ذات الطابع البلاغى التحسينى ، والتفاصيل البنائية .

ولا تكتفى الطاقة البلاغية فى اكتساب فعاليتها النصية بالاعتماد فقط على قواعد التحسين ؛ بل تستمدها أيضا من المعين الإنسانى الذى تمثل صورته الفنية المرجع المشترك بين مبدع الصورة وقارئها .

تتشكل صورة اللقاء بين سعيد وسناء من تفاصيل بلاغية يمثل فيها مجازُ الجملة نسبة صغيرة جدا . ولكى يستطيع المجاز أن يغدو مرتكَزاً لمعايرة الصورة الروائية ؛ يلزمه أن يوسع من دائرته الإنسانية ، لذا فإن المجازات التالية التى لا تخلو من حس كنائى أو استعارى لا يمكن تقييمها فقط اعتماداً على



قواعد التحسين الجارى بها العمل (المشابهة/المماثلة/المجاورة . . .) :

- انتظار طال ألف سنة .
- التهمت روحُه (الوجْهَ والشعر) .
- قلبه انكسر .
- تُفرمل البنت قدميها .
- عواصف الحنق .
كأنها ليست بابنته .

إن على متلقى الصور الروائية بذل جهد إضافى يتجاوز به الجهد المبذول لمعاينة طرفى المشابهة أو المجاورة ، أو لإدراك الأبعاد الدلالية الممكنة للمحسنات البديعية اللفظية أو المعنوية . ففى نعوت صورة اللقاء وصفاتها التى هى من قبيل : (موجعة/شيق/جارف/داهشتين/أبيض/المخضوبتين/أسمر/أسود/مسبسب/اللوزيتين/المستطيل/الأقنى . . .) طاقة تعبيرية قابلة لتحقيق متعة لدى القارىء من حيث هى - فى آن - إمكانية لغوية وبلاغة روائية . غير أن القول ببلاغة الرواية يقتضى أن تُربط النعوت بسياقها النصى ، وأن يبحث لها عن تطابقاتها الإنسانية المبثوثة بانتظام بين أسطر وفقرات النص .

إن سعيد الذى تقدمه الرواية بطلا إشكالياً ، هو شخصية متوترة بين حتمية الانتقام وحسن الطوية ؛ ترسمه نعوت الصورة وأوصافها ومطلق إمكاناتها التعبيرية فى صورة متوترة ومنشطرة أيضاً . ويزكى « الباب » فى الصورة سمة الانشطار مثلما هو الشأن فى العديد من صور (اللص والكلاب) .

وتُقَدِم الصورة سناء - من حيث هى امتداد روائى لسعيد - طرفا معاكساً فى الإشكال بدليل النعوت والجمل المتناقضة فى ثنائيات :

- « خفقة ≠ موجعة » .
« مَسح تطلعٌ شيق وحنان جارف ≠ جميع عواصف الحنق » .
- « ظهرت البنت بعينين داهشتين ≠ بين يدى الرجل [عليش] » .
- « التهمت روحُه وجهها وشعرها ≠ تنظر إليه باستنكار/تُدفع نحوه/تفرمل/تميل إلى الوراء » .

ولقد كانت الجمل الأخيرة فى الصورة دقيقةً فى تجسيد وضعية الخيبة شبه التامة التى استشعرها سعيد بعد أن قابلت سناء حرارة أبوته ببرودة نكوصها .

إن ما نود أن يَنبىء عنه هذا النمط من قراءة الصور هو القول بأن مجموع الإمكانات التعبيرية المستنبطة إلى الآن ؛ إنما تتأكد طاقتها الجمالية من حيث هى تفصيلات تكوينية يتحتم أن تتعالق بـ « انسجام » مع سائر تفصيلات النص ذى التحبيك الجيِّد .

فسعيد المنشطر هنا هو نفسه الذى انشطر فى صورة الافتتاح بين مخلبى « الحرية المكدرة » ، وهو الذى تأرجح بين كتلتين بشريتين من الأحبة والأعداء ، وهو الذى سيندحر حتمياً فى نهاية النص نتيجة لطبيعة الصراع الدرامى الذى كان ضحية له .

وتعرف سناء بدورها انشطاراً آخر أقل حدة ، وبطبيعة مغايرة . فالكلمات والأوصاف والتفاصيل لا تقطع حبل النسب بينها وبين سعيد :

- ظهرت البنت .
- كأنها ليست بابنته رغم العينين اللوزيتين والوجه المستطيل والأنف الأقنى . لكن كلمات ونعوتاً أخرى تقيم جبلا من الفواصل بين هاتين الشخصيتين الروائيتين .

الصورة الرابعة : الصورة حلقة متوترة .

زار سعيد مهران بيت صديقه القديم رؤوف علوان ، وجسد السارد الزيارة بمجموعة من الأوصاف والصور ، من بينها الصورة التالية :

« وبينما راح الخادم يفتح باباً مطلا على الحديقة فى الجدار الأيسر ويكشف عنه ستائره مضى هو ينظر إلى الأستاذ ويلحظ الروائح مسترقا . وسرعان ما جرى تيار دسم مفعما بالعبير ، واختلطت الأضواء بالشذا فأوشك رأسه أن يدور . ووجهه امتلأ كوجه بقرة . وشىء خفى سرى فى شخصه جعله ممتنعاً رغم

طلاقة الوجه وحسن السلوك وابتسامة الثغر . وثمة رائحة سحرية لا تصدر إلا عن دم أزرق رغم أنفه المائل إلى الفطس وفكيه البارزتين »(٤٦) .

تكاد تخلو هذه الصورة ، هي الأخرى ، من مظاهر المجاز بمدلوله السائد في بلاغة المقاربات الشعرية . وهي بدلاً من ذلك ، صورة وصفية حيوية تنتقي مكوناتها وسماتها من معين آخر ، وتصوغه في تكوين ذي طابع خاص لكنه ليس غريباً عن المجاز ، إنها صورة رباعية الشخصيات (رؤوف - سعيد - الراوي - الخادم) . فالخادم دينامي ، ورؤوف يجمع بين المتناقضات ، والراوي يوهمنا بالحياد ، بينما سعيد في موقف حيرة مرتبطة بالحرية المكدّرة . المشهد إذن دينامي .

في الصورة يختلط أيضا الضوء بالشذا ، والتيار بالعبير اختلاطا يسهم في تجسيد حيرة سعيد ، خاصة حيرته إزاء التناقض بين رائحة رؤوف السحرية التي لا تصدر إلا عن دم أزرق خبيث مفعم بالشر ، وبين صورة رؤوف الرجل الذي يحتمل وصفه بخفة الدم أو البلاهة ، بدليل أنفه الأفطس وفكيه البارزين ووجهه الممتلىء كبقرة ، المثير للسخرية . ولقد حسم الراوي كل حالات التناقض عندما ارتقى بها إلى مستوى متوتر واصفاً رؤوف بأنه شخص ممتنع على الرغم من طلاقة الوجه .

إن مجموع هذه المكونات والسمات (تباين الشخصيات وعدم انسجامها ، ودينامية المشهد واختلاط الضوء بالروائح والعبير ، وتناقض شخصية رؤوف يسهم في تشخيص بنية ذات طبيعة بارودية متوترة مرتبطة بعمق بصورة « الحرية المكدرة » التي يمكن اعتبارها المفتاح الأساس لمجموع صور الرواية . أي أن التوتر المعلن عنه منذ بداية النص قد استمر حاضراً عبر صور أخرى تترى في امتداد متوتر بدوره . كل ذلك من شأنه أن يجعلنا نقرر الحقيقتين النقديتين التاليتين :

- إن الصورة الروائية هي حلقة ضمن ذلك الامتداد المتوتر ، تخضع مجموع مكوناتها وسماتها إلى تحبيك يوحي ظاهره بالمباشرة أو المجاز البسيط ، بينما تجيش أعماقها بعلاقات ذات وميض مفعم بفهم إنساني نافذ .

- قد ترد (الصورة/المفتاح) في بداية الرواية مثلما قد ترد في موضع آخر منها . غير أنه من المعهود ألا يعثر القارىء على صورة من هذا القبيل قبل انحلال العقدة أو تلاشي لحظة التنوير .

الصورة الخامسة : الصورة بين الواقع النصي والرمز .

اتجه سعيد مهران لزيارة الشيخ الجنيدي في خلوته « ووقف على عتبة الباب المفتوح قليلا ، ينظر ويتذكر ، ترى متى عبر هذه العتبة آخر مرة ؟ . ياله من مسكن بسيط كالمساكن في عهد آدم . حوش كبير غير مسقوف في ركنه الأيسر نخلة عالية مقوسة الهامة ، وإلى اليمين من دهليز المدخل باب حجرة وحيدة . لاباب مغلق في هذا المسكن العجيب »(٤٧) .

منذ الوهلة الأولى ، يصدمنا فقر هذه الصورة من حيث المجاز الشاعري . فالتشبيه الوحيد العاطل من وشي تشابيه القصائد لا يستطيع الصمود طويلاً في وجه التقريرية المهيمنة على وصف المكان . غير أن مقاربةَ فعالية وتفاعلِ الصورة من منظور آخر مغاير للخطط التي تمارس بها الصورة الشعرية وظيفتها الجمالية ، من شأنها أن تنتهي بالباحث إلى نتائج جديرة بالاعتبار :

إن كل الأبواب في هذه الصورة مفتوحة . لاباب مغلق في مسكن الشيخ الجنيدي المنغمس في خلوته الصوفية . ولعل سياق النص كله أن يكشف للمتلقي بأن لهذه السمة الوصفية : « الفتح » دلالتها على مستوى البناء العام ، وكذا على مستوى ثنائية « الحرية المكدرة » كما جمعتها صور الجمل الثلاث في بداية الرواية . الأبواب المفتوحة هي منافذ لتجاوز الشر ، للوصول إلى الله ، للخلاص والتطهير . وتلك غايات تقابل أبواب الشر وسبل الجريمة المؤدية إلى الدم والخواء .

وأبواب الشيخ المفتوحة دائما هي سمات تكوينية في ثنائية « الحرية المكدرة » مثلما هي كذلك في فضاء النص . وهي تكتسب في آن ماهيتها الروائية العميقة من هذا الانفتاح الواقعي مثلما تكتسبه من وظيفتها الرمزية . فسعيد مهران في اللحظات الكربة يتذكر الشيخ ويقصد بابه الذي يمثل له الملاذ والأمل . غير أن الانتقال من عالم سعيد إلى عالم الشيخ لابد أن يمر عبر العتبة الصغيرة والشامخة في آن :

الصغيرة لأنها لاتمثل ماديا سوى حاجز ضئيل الحجم يمكن اجتيازه بكل بساطة . وهى عتبة شامخة لأن الذى يفصل بين العالمين يتجاوز كل فاصل ووسيط . بذلك لاتنى اللغة التصويرية عن اقتناص أبرز السمات المميزة لبساطة الفضاء وتجسيدها فى صور تكتسى جماليتها من واقعيتها النصية قبل وظيفتها الرمزية :

نخلة عالية ووحيدة لكنها مقوسة الهامة ، باب حجرة وحيدة ، حوش كبير لا يفصله عن السماء حاجز .

تلك إذن هى السمات التكوينية لفضاء الصورة : العتبة ، والبساطة والوحدة والانفتاح . وهى سمات لا تحقق فيا بينها طزاجة الصورة الشعرية على حد تعبير جاستون باشلار ، إذ هى أقرب إلى التقريرية منها إلى الشاعرية ، ومع ذلك ألاتؤدى وظيفة بنائية حاسمة فى رواية نجيب محفوظ ؟ . أليست هذه الصورة إضاءة غنية لثنائية « الحرية المكدرة » ، وتنويراً ثريا لرؤية النص الأساسية ؟ . أليست من صميم البلاغة على الرغم من اشتمالها على تشبيه يتيم محدود الأفق بالنظر إلى طبيعة التشابيه التى تزخر بها قصائد الشعر ؟ ثم ما البلاغة إن لم تكن مساهمة فى بلورة التكوين النصى ، وإغناء الرؤية ، والاستحواذ على المتلقى ، والكشف عن القيم الإنسانية بشتى صيغ التصوير بما فيها الصيغ التقريرية ؟ . ألا نظلم المباشرة والتقريرية التخييليتين عندما نسلبهما كل وظيفة جمالية وإنسانية ، ونبجّل فى المقابل ، نموذج الصورة الشعرية ؟ .

إن من شأن كل هذه التساؤلات أن تفضى بنا إلى تقرير الحقيقة التالية : تكتسب الصورة الروائية قيمتها البلاغية من وظائفها داخل النص الروائى أكثر مما تستمدها من حيث طلاوتها أو طرافة فكرتها أو شفافية دلالتها الرمزية . فالوظيفة البنائية لبلاغة النثر هى فى الواقع أسلبةٌ جميلة تسهم بدينامية فى تعميق فهمنا لعوالم النفس البشرية وإضاءة أرجائها بفنية مؤثرة . ولعمرى فإن الجوهر الحقيقى للبلاغة لا يخرج عن هذه الحدود .

٢ ـ مالك الحزين : بلاغة التفتيت .

إن كل أنماط الروايات التى عرفها تاريخ السرد العالمى ، بدءاً من الروايات النهرية التى تراهن على لذة التسلسل ، ومروراً بالروايات النفسية ، ووقوفا عند الرواية الجديدة ، كانت تصبو ـ بوعى أو بغيره ـ إلى ترسيخ الصورة الكلية للعمل فى ذهن قارئها . لذلك فهى سواء من هذا القبيل . وإنما تبرز الفروقُ فيا بينها بالنظر إلى أساليب التنظيم الداخلى التى تميز كل نمط عن الآخر .

تتميز رواية (مالك الحزين)[٤٨] لإبراهيم أصلان بنسق من التنظيم الذى يصعب اختزاله فى ثنائيات ، نظراً لتعقده ، وتطلعه إلى تصوير أحاسيس كتلة من الشخصيات المفتّتة ، ورصد صلاتها الحميمة بفضائها .

ولكى يستطيع الباحث الكشف عن جانب من سر الصنعة الروائية فى (مالك الحزين) ؛ يلزمه العودة إلى النماذج التجريبية التى أنجزتها فئة من كتاب القصة القصيرة الطلائعيين فى مصر إبان عقد الستينيات ، الذين شوشت نكسة ١٩٦٧ خطوط الرؤية لديهم ، وجعلتهم يتبنون صيغاً سردية توازى فى تداخلها وتشابكها تعقد خارطة الواقعين المحلى والقومى . ففى كتابات محمد حافظ رجب ، ومحمد البساطى ومحمد إبراهيم مبروك ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وإبراهيم أصلان وإدوار الخراط وبهاء طاهر كان القارىء مضطرا أن يقرأ ، وربما لأول مرة فى تاريخ السرد العربى الحديث ، بتشنج وتوتر ، الوقائع المروية من قبل سارد كان هو الآخر واقعاً تحت تأثير ضغوط فكرية لم يكن منتظراً أن تفرز سوى أشكال كابوسية .

ولقد استدعى توتر السارد فى (مالك الحزين) جملة من أساليب التصوير مباينة لتلك التى سخرها سارد (اللص والكلاب) بحكم الفارق فى طبيعة التجربة النفسية وطريقة صياغتها . ففى رواية إبراهيم أصلان ثمة : اللعب بضمائر الخطاب ، وصرفها فى غير سياقها المألوف ، وتركيب الجملة على نحو غريب ، وتحويل اسم المكان إلى مكون روائى مجسد ، وتكديس أسماء الأعلام ، وتداخل الرواة ، والالتفات ، والاستطراد ، والتراكم ، والتكثيف ، واستثمار علامات الترقيم ، والتشكيل الهندسى للفضاءات ، واستعارة شكل القصة القصيرة لمد أحداث الرواية ، وتغيير زوايا النظر ، والانتقال من الحاضر إلى الماضى بدون إشارات سافرة .

وإذا كـان المقال لا يسمـح برصـد مجموع هـذه الأساليب التصويرية ، فإننـا سنكتفى بانتقـاء مجموعـة من الصور التى تشخّص مشهداً روائيا واحـدا ، لكن من زوايا نـظر عدة ، لنثبت بذلك الحقيقة الجماليـة التى تقول بـاستحالـة اختصار بلاغة الصورة الروائية أو معياريتها فى جملة محدودة من القواعد والمحسنات .

ويقتضى التلقى السليم لصور (مالك الحزين) أن يعيـد القارىء تصور وتشكيل الأوضاع وقياس المسافات الهندسية وزوايا النظر ، إلى جانب معاودة تدبر بُنى مكونات أخـرى . وإذا أخذنا مثلاً مشهد غرق الشيخ حسنى فى منتصف الرواية ؛ فإننا سنجـد تتمته فى أمـاكن أخرى متفـرقة من النص (ص ٧٩ و١٠١) . ومشهد لقاء يوسف وفاطمة ، تعاد الإشارة إليه فى صفحة ٨٢ من منظور فاطمة وهكذا مع مشهد الانفجار ، ومشهد ذهاب جابر وراء اللبن والزبادى ، ومشهد هبوط الهرم إلى الحوش . . .

ومن بين هذه المشاهد المرسومة بصيغة مضلّعة فى الروايـة تلك التى تخص المعلم رمضـان والبرتقـال . ويلتقى القارىء لأول مرة بهذه الحكاية فى صفحة ١٦ لّما كـان الراوى بصـدد وصف وقائع مقهى الأمير عوض بينما سيخصص لها فى صفحتى ١٧ و ١٨ قصة قصيرة كاملة ، ثم يعود فى صفحة ٣٤ وصفحة ٣٧ إلى الصـورة نفسهـا . وفى كـل من صفحتى ٤٨ و ٤٩ إشارتان إلى أكل البرتقال .

صورة برتقال العم رمضان .

« وجاء المعلم رمضان يحمل كيساً من البرتقال وصافح الأمير عوض الله ويوسف النجار وهو يبتسم ويخفض عينيه ويقول : « عن إذنكم » . وباعد ما بين ساقيه ودخل إلى المقهى[٤٩] .

إذا قلنـا إن الصـورة الـروائيـة هى فى آن مكـون روائى وتكوين ؛ قصدنا بذلك امتلاكها إمكانية التعالق مـع مجموع مكونات العمل الروائى ثم قـدرتها عـلى امتلاك مـا يحقق لها تناسقها الخاص بالنظر إليها فى ذاتها .

واعتمادا على بلاغة المحسنات ، واللغة المحرفة عن اللغة المعيـاريـة ، والسيـاق الأفقى ، والقـراءة اليتيمـة ، والنـوع الكلاسيكى لايبدو أن الصورة السالفة تتسم بتمايـز فنى قادر على لفت القارىء بحدة والتأثير فيه عميقا .

والحقيقة ، أن هذا النمط من القص يقتضى من الناقد أن يعاود النظر فى طبيعة مرتكزاته . وإذا شئنا الدقة قلنا إن على بلاغة التخييل أن تقارب هذا بالاستناد إلى مفهوم جديد لوظائف المحسنات والبنيات .

إن الصـورة أعلاه ، شـأنها شأن مـطلق صـور (مـالـك الحزين) تراهن على قارىء مفترض متمكن من أساليب قراءة السرد ، ومسلح بالقدرة على تتبع المعلومات التقريرية المشتتة ، التى تترجم فى مجموعها وعياً مشتتاً ، ونفسية مفتتة . فإذا كنا مع نجيب محفوظ قد استنبطنا أصنافا من المحسنات من خلال صور تقريرية ومباشرة ؛ فإن ذلك لم يتم فى انفصام كلى عن طاقتى المحسنات المعنوية والسياق الأفقى للرواية ؛ بينما فى (مـالك الحـزين) نكاد نعـدم الصلة بالتقـريريـة البسيطة ، ونضـطر للكشف عن توجهات جديدة لبلاغة السرد الطامحة إلى أن تجعل من التشيىء Reification وتقصى خـارطـة الـذهن المفتت معيارين لها .

تُقدَّم صورة البرتقال من منظور راو يعشق المكان إلى حـد المرض . وعلى القارىء أن يموضع ذاته داخل عقل ذلك الراوى ليتابع معه تفاصيل الفضاء المشتتة بين دفتى الكتاب مثل تشتت نُدف الثلج .

من هنـا تتأتى لـذة القراءة . فـالراوى إذ يصف الشىء ، يتعمد أن يفعل ذلك من منظور ذهنية مصدومة ، تحتم عليه الصدمة أن يوزع التفصيلات الدالة ، وعلى القارىء أن يعيد جمعها وترتيبها ليستشف منها الصـورة التقريبيـة لهذا الـراوى المحبط .

تتوسل رواية (مالك الحزين) بأسلوبين متباينين من التعبير عن صدمة الإحباط التى يتلقاها راو مرهف الإحساس نتيجة ارتباطه الشديد بالمكان :

ـ أسلوب التفتيت وتوزيع الصور إلى شظايا مشّتتة ، وتراكم الصور غير المنسجمة فيما بينها (ظاهريا) . ويمكن القول إن هذا الأسلوب يغطى جل صفحات الرواية .

ـ أسلوب تعامل مع الصدمة بصيغة مباشرة ، بعد أن تعب الراوى من المراوغة والتحايل والتشتيت . وهو أسلوب ورد مرة واحدة فى النص بين صفحاته الأخيرة ففضح لعبته التخييلية :

« إن ذلك لم يكن سِحراً ، ومقهى عوض الله أمامك هى الشاهد ، وقال إنها ضاعت لأن المعلم طعن المعلم وأنهى كل شىء . الطعنة وجهت للمقهى . لا . الطعنة وجهت إليك أنت ، إلى دنياك المنتهكة المنهوبة ، والجامع أمامك هو الشاهد . نعم . لم يكن المقهى إلا الرعشة الأخيرة فى هذا الجسد الكبير الذى يرحل أمامك خفيفا كأنه سحابة تنبض بالألوان والظلال ، وسوف تظل الذكرى تعيش فى قلبك إلى الأبد »(٥٠) .

وتنتمى صورة البرتقال إلى الأسلوب الأول . لذا يلزم قراءتها ضمن سياقها التفتيتى . فكيان الراوى يهتز مع كل نبضة تنتاب حياة الحارة ، وبالذات المقهى قلبها النابض . وليس العم رمضان ولابرتقاله من الأشياء الزائدة فى متخيل الراوى ، وإلا لم يكن ليجعلهما فى بؤرة وعيه وينتقيهما فى لحظة زمنية معطاة دون سواهما ، ويقترحهما على القارىء ويعتمدهما وسيلة للإبلاغ والتأثير فى آن .

تنتظمُ صورةُ البرتقال فى وعى الراوى انتظامَ تراكمٍ مع الصور التى قبلها . بذلك تكتسب قسطاً من طابعها التكوينى لما تحققه من إمكانية مراكمة الأحاسيس والانطباعات لدى المتلقى :

« وقال الأمير إن الشىء الواضح الآن أن المعلم عطية قرر وضع حد للموضوع باستلام دفعة أخيرة من المال ، مادامت المسألة وصلت لضرب السكاكين . وهو يجلس حاليا مع المعلم صبحى عند الحاج خليل فى مخزن الحديد ومعهم الحاج حنفى اللبان لكى يصلوا إلى الاتفاق النهائى . وقال إنه سوف يقوم بعد قليل ليعرف الأخبار ، وطلب منه أن لا ينصرف حتى يعود . ونظر يوسف النجار إلى ساعته وقال إنه سوف يبقى لمدة نصف ساعة أخرى لأنه مرتبط بموعد فى وسط البلد . وجاء المعلم رمضان يحمل كيساً من البرتقال . . . »(٥١) .

إن صورة الوعى المفتّت الذى عمد الراوى إلى تشخيصه بمثات الأساليب والحيل السردية ، كان من اللازم التعامل معها بأسلوب التراكم لعله يقدر على أن يُعدى القارىء بتفتتٍ ذهنى مماثل . فالتراكم إذن مظهر بلاغى يستلزمه تصوير تجربةً إنسانية ، متمايزة نصياً بشروطها الاجتماعية والتاريخية الخاصة(٥٢) .

وإذا كان المبدع فى أنماط الكتابة الأخرى يقوم بالجهد الأوفر لتنضيد أطراف الصورة وترتيبها فى صيغ ميسورة التمثل ؛ فإن كتابة التفتيت تستدعى من القارىء قدراً كبيراً من التشغيل الذهنى للظفر بمظاهر بلاغية غير مألوفة . فالصورة السالفة هى من التسطح بحيث يمكن القول إنها عاطلة عن كل أنواع التزيين المعهودة حتى على مستوى الطاقة اللغوية ، بله على مستوى المحسنات . غير أنه فمن المؤكد أن الراوى يراهن على القارىء نفسه ليستشف من صيغ البناء رحيق البلاغة المحتمل . إن حضور المعلم رمضان إلى المقهى لا يمثل فى حد ذاته حدثاً سرديا عظيماً لكنه من منظور الراوى المريض بحب المكان ، حدث وجودى يؤكد استمرارية وديمومة فضاء المقهى ـ ومعه الحارة ـ المهددين بالزوال . وكذلك شأن كيس البرتقال وفعل المصافحة وأسماء الشخصيات الخالية من الأوصاف ، والابتسام وخفض العينين ، وطلب الإذن ، والمباعدة البهلوانية بين الساقين : فهى كلها سمات تكوينية بسيطة يلزم على القارىء أن يكيّفها بذهن الراوى المشدوخ ، وأن يرى ـ معه ـ فيها أفعالا إنسانية على قدر كبير من الخطورة ، وأن يعاين فى شخصياتها المتواضعة القدر الجمالى نفسه الذى كان يعاين به أرسطو مهابة شخصيات التراجيديا .

ويحقق الراوى قدراً إضافيا من بلاغة السرد لصورة البرتقال عن طريق توزيع تتماتها فى أكثر من موضع وبأكثر من تقنية ، وعلى المتلقى بعد القراءة الاستطلاعية الأولى ، القيام بقراءة ثانية يجمّع بها أطراف المشهد القصصى :

بعد دخول المعلم رمضان المقهى ؛ أوقف الراوى السرد مؤقتاً ، وسجل فى رأس الصفحة العنوان التالى :
(المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال) .

وأورد تحته قصة اقتسام البرتقال بين المعلم رمضان والشيخ حسنى الأعمى . وكشف المشهد عن روح الغش لدى الشيخ الأعمى مثلما أكد الطبيعة الساخرة لفضاء المقهى . وقد رويت الصورتان بحضور شخصية يوسف النجار .

وفى صورة ثالثة واقعة فى سياق آخر بعيد ، أدرجت تتمة أخرى لقصة البرتقال لم يَغب عنها يوسف النجار ولم يحضر فيها حضوراً مباشراً ، وإن شكلت من زاوية نظر مغايرة :

« وفى يوم الخميس التالى ، حدثته [فاطمة] عن الحجرة الأرضية المغلقة .

وقام سليمان الصغير . راح يبحث تحت المقاعد عن البرتقالات التى وقعت من حجز المعلم رمضان حتى وجدها . وضعها على سطح الثلاجة الجافة وشرب كوبا من الماء ثم عاد إلى مكانه »[٥٣] .

إن البرتقال الذى وقع من حجر المعلم رمضان فى صفحة ١٨ ، جمعه سليمان الصغير فى صفحة ٣٧ . والبرتقالة التى قشرها المعلم رمضان فى صفحة ١٨ ، انتبه إلى أنه مازال يمسك بها فى صفحة ٢٠ ، وقسمها فى الصفحة نفسها إلى نصفين ، ومد أحدهما إلى الأسطى سيد ، ولم يأكل نصفها الآخر إلا فى صفحة ٤٨ ولم يغسل العم رمضان يديه من البرتقال إلا فى صفحة ٤٩ بعد استعراض سلسلة من الذكريات القديمة .

إن تفتيت الصورة إلى شظايا متباعدة ، تتخللها أحداث وذكريات ، إنما يعكس لا أفقية الذاكرة فى جمعها الآنى بين زمنين متقاطعين ، تقاطعا يحمل فى طياته خوفا حقيقياً من اندثار عالم بكامله ، عالم الحارة مرتع الطفولة والصبا . ويمكن القول ، فى إيجاز ، إن اختيار شكل التعبير المفتّت اقتضته تجربة إنسانية متفردة ببساطة مكوناتها . ومن الطريف أن يكون إبراهيم أصلان نفسه قد انتبه قبل ثمانى عشرة سنة فى مقال نظرى إلى أهمية الأجزاء المشتتة فى القصة النفسية أو الذهنية ، وقدرتها على ترجمة نبض الحياة :

« إن العمل الفنى ليس هو مجموع ما فيه من أجزاء فقط ، ولكن هذه تستحيل عملاً فنيا عندما تصبح جزءا من تجربة ، وتمتزج بالحياة نفسها ، فهنا تندمج العناصر المتفاوتة وتتلاءم ويعمل العقل المبدع عمله فى تغيير المادة الخام ، فتصبح ذات قيمة تتجاوز قيمتها الآنية ، وتصبح جزءا من تجربة أجيال متتالية من القراء »[٥٤]

استنتاجات :

١ ـ هل الثوابت النظرية عند جيمس ولوبوك وأولمان قوانين أم قواعد أو معايير ؟ . ما من شك فى أن القسم الأول من هذا البحث قد أكد لنا صعوبة الإجابة عن هذا السؤال على الرغم من إدراكنا الفروق الدقيقة بين المصطلحات الثلاثة . والمعتقد أن ما يقدمه ناقد واحد لا يمكن أن يرقى إلى مستوى المعايير ، وأن العلاقة الممكنة بين قواعد أو قوانين ناقد واحد والمعايير العامة للجنس الأدبى ، هى من الإبهام والتعقيد بحيث يصعب الحسم فيها .

٢ ـ لذلك نرى أن اجتهادات النقاد الثلاثة قد تلمست للصورة الروائية حدوداً . والحدود لا ترقى إلى مستوى المعايير . ومع ذلك ، هناك طموح نقدى كى يُجعل من الصورة الروائية معياراً فى المقاربات . وفى سبيل تحقيق ذلك ، تبقى اجتهادات النقد فى هذا المضمار مساهمات معزولة ، تطول وظائف التصوير السردى من زوايا شتى ، دون أن تجعل منها إشكالا يقع فى صميم النظرية الأدبية .

٣ ـ تتضمن اللفظة أو الجملة أو الفقرة كل الطاقة التشكيلية أو التصويرية الممكنة ، على أساس أن « الوظيفة التصويرية » تتحقق فى مناخ فنى آخر لا صلة له تطبيقا بمناخ فن الرسم . ومن المغالطات الشائعة فى هذا المضمار ، القول بتطابق أدوات التعبير ووظائفها بين مختلف الفنون ، كأن يقال إن الكلمة لدى الكاتب هى بمثابة الفرشاة لدى الرسام أو النغمة لدى الموسيقى . والحقيقة أن ثمة ثغرة لم يسدها النقد الأدبى بعد ، تخص الانتقال التلقائى من فن الرسم إلى فن الكتابة . فعبارة « الرسم بالكلمات » هى من قبيل المجاز المقبول فى الحديث السائر ، بينما تفقد كل صدقها فى الخطاب النقدى الذى يبحث عن الصيغة العملية التى تتداخل فيها كلمات الكتابة بألوان وخطوط الرسم . إن على مجازية العبارة ، فى هذا النمط من الخطاب ، أن تُنسَخ بأدوات إجرائية ، ومصطلحات واصفة مشبعة بعبير أجواء الجنس الأدبى المَعنىّ .

٤ ـ عندما يعزف النقد الروائى عن استلهام « مادته » أو « عِلميته » من حقلى الفنون والعلوم ؛ لا يبقى أمامه سوى التجربة الأدبية ذاتها ليستنبط منها ثوابته وأدواته ومعياريته . وانطلاقا من هذه الحقيقة يصعب تخيل معيارية للصورة خارج نطاق المرتكزات المستخلصة من التجارب الروائية من حيث هى تجارب إنسانية أولاً وأخيراً . وما من شك فى أن الناقد الطامح إلى الموضوعية يستثمر مرتكزات اللغة والبلاغة والنص والنوع والتلقى بدرجات متفاوتة من الذاتية والذوق اللذين يستحيل التخلص من تأثيراتهما فى كل مقاربة للإبداع الأدبى ، لـ « أن كل فن ـ مهما يكن ذاتيا أو مستهدفا لمتعة منتجة أو مستهلكة ـ لابدّ له من الاعتماد على تجارب سابقة ، وحصيلة هذه التجارب هى التى ينظمها العلم فى قواعد أو قوانين . ولكن النقد ـ ربما لخصوصيته فى مادته وهى الأعمال الأدبية ـ لايقرّ دائما بضرورة هذه القوانين ، ومن ثم يستبدل بها الناقد الفنان معياراً وسطا بين الذاتية والموضوعية ، بين التحديد والإطلاق ، وهو معيار الذوق »[٥٩] .

٥ ـ إن الجنوح النقدى الجارف الذى يصبو إلى التفتيش عن القيم الإنسانية فى الرواية عبر تحقق قيمها الجمالية ؛ لايمكنه أبدا أن يعتبر الصورة الروائية جزيرة معزولة عن سائر مكونات وسمات العمل الروائى . من هنا كانت المعيارية التى نود وصفها ورسم معالمها تتعالى عن « الوعى الجزئى » بالأداة التحليلية ، وعن مبدأ الثنائيات ، وعن المقاربات التى تفصل الشكل عن المضمون ، أو التى تستعير حدودها المسبقة من ميدان غير الكون النصى . وما من شك فى أن الظاهرة الروائية تتلون تبعا لتجرّم العقود ، وتغير الظروف والتقليعات الفنية وأمزجة المبدعين ، ومع ذلك يظل الهاجس المعيارى قائما .

٦ ـ إذا كان الاسترفاد من الحقل العلمى يهدد مبحث الصورة الروائية بصرامة لن تعرف انسجاما حقيقياً مع مرونة الإبداع الروائى ؛ فإن معايرة تلك الصورة بمعايير صور جنس أدبى مغاير يمثل هو الآخر تهديداً لايقل خطورة وانحرافاً . فمقاربة الصورة الروائية طبقاً لأصول بلاغة الشعر يمثل تجاوزاً سافرا لماهية النوع الروائى الذى تظل ثوابته قائمة مهما سلمنا بتناسل الأجناس الأدبية أو تلاقحها أو تداخلها .

الهوامش :

١ ـ كانت مسألة التصوير النثرى حاضرة باحتشام فى الدراسات النظرية التى جعلت من الشعر نوعا أدبيا راجحاً (أرسطو : الشعرية/هيجل : فن الشعر/ كوليردج : سيرة أدبية/باشلار : شاعرية الفضاء . .) . ولقد دشن جيمس مسيرة البحث المتقطع فى حقل الصور السردية الذى اغتنى بمحاولات عديدة ، لم تنتظم بعد ضمن نسق نقدى ، نذكر منها على سبيل التمثيل :

- Percy Lubbocck: **The Craft of Fiction.**
- Stephen Ullmann: **The image in the Modern French Novel.**
- Michel Le Guern: **Sèmantiqué de la mètaphore et de la metonymie.**
- M. Bakhtin: **-L' Oeuvre de Francois Rabelais**
  - **La Poètique de Dostoivski**
  - **Esthetique et theorie du roman**
- Gilbert Durand: **- Les Structures anthropologiques de l'imaginaire.**
  - **L'imagination Symbolique.**
- Antonio Risco: **Literatura y Figuración.**

أ ـ ف . تشيتشرين : الأفكار والأسلوب .
جيورجى جاتشف : « الوعى والفن » .
ميخائيل أوفسيانيكوف : « الصورة الفنية » .
بورى ريوريسكوف : « الصورة الفنية » .

٢ ـ « الفن الروائي » ، ضمن : نظرية الرواية في الأدب الأنجليزي الحديث ترجمة وتقديم : أنجيل بطرس سمعان ، الهيئة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٧١ ، ص ٧٢ .
٣ ـ مستقبل الرواية ؛ ضمن نظرية الرواية ؛ ص ١٠٢ .
٤ ـ نفسه ، ص ١١١ ، ١١٢ .
٥ ـ نفسه ، ص ١٠٥ .
٦ ـ أنجيل بطرس سمعان ، نظرية الرواية ، ص ٢٤ .
٧ ـ انظر H. James, **"Prèface aux Ambassadeurs"**, in: La Crèation littèraire, Int. et trad. Marie- Francoise Çachin, Denoel / Gonthier, 1980, P 343
٨ ـ « درس بلزاك » ، ضمن نظرية الرواية ، ص ١٤٤ .
٩ ـ نفسه ، ص ١٤٤ .
١٠ ـ صنعة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، ١٩٨١ ، ص ١٦٢ .
١١ ـ نفسه ، ص ١٧ .
١٢ ـ نفسه ، ص ١١ .
١٣ ـ نفسه ، ص ٦٦ .
١٤ ـ نفسه ، ص ١٤ ، ١٥ .
١٥ ـ نفسه ، ص ١٨ .
١٦ ـ نفسه ، ص ٨٣ .
١٧ ـ نفسه ، ص ١٠٦ .
١٨ ـ نفسه ، ص ١١٤ ، ١٧٥ .
١٩ ـ نفسه ، ص ١٠٧ .
٢٠ ـ نفسه ، ص ١٤٥ .
٢١ ـ نفسه ، ص ١٥٦ .
٢٢ ـ نفسه ، ص ١٧١ .
٢٣ ـ نفسه ، ص ١٩٨ .
٢٤ ـ نفسه ، ص ٢٠٢ .
٢٥ ـ نفسه ، ص ٢١٣ .
٢٦ ـ نفسه ، ص ٢٢٩ .
٢٧ ـ نفسه ، ص ٥٧ .
٢٨ ـ نفسه ، ص ١٠٥ ـ ١٠٦ .
٢٩ ـ نفسه ، ص ١٧ .
٣٠ ـ نفسه ، ص ٢٦ .
٣١ ـ نفسه ، ص ١٨ ـ ١٩ .
٣٢ ـ نفسه ، ص ١٦ .
٣٣ ـ نفسه ، ص ١٧ .
٣٤ ـ نفسه ، ص ١٤/١٥ .
٣٥ ـ دائرة الإبداع ، مقدمة في أصول النقد ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ١٩٨٦ .
٣٦ ـ « الصورة الأدبية » ترجمة محمد أنقار ، ومحمد مشبال ، مجلة (دراسات سيمائية أدبية لسانية) ، ع ٤ شتاء ١٩٩٠ ، ص ٦٦ .
٣٧ ـ نفسه ، ص ١٠٠ .
٣٨ ـ نفسه ، ص ١٠٩ ـ ١١٣ .
٣٩ ـ صبري حافظ « جماليات الحساسية والتغير الثقافي » ، فصول ، المجلد ٦ ، ع ٤ ، يوليه/أغسطس/سبتمبر ١٩٨٦ ، ص ٩١ .
٤٠ ـ أولمان ، مصدر سابق ، ص ١٠٠ .
٤١ ـ اللص والكلاب ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٧ .
٤٢ ـ أولمان ، مصدر سابق ، ص ١٠١ .

٤٣ ـ جيرار جينيت ، مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ ص ٩١ .
٤٤ ـ اللص والكلاب ، ص ٨ .
٤٥ ـ نفسه ، ص ١٦ ـ ١٧ .
٤٦ ـ نفسه ، ص ٣٨ .
٤٧ ـ نفسه ، ص ٢١ .
٤٨ ـ دار التنوير للطباعة والنشر ـ دار أبعاد ، بيروت ١٩٨٣ .
٤٩ ـ مالك الحزين ، ص ١٦ ، ١٧ .
٥٠ ـ نفسه ، ص ١٠٥ .
٥١ ـ نفسه ، ص ١٦ .
٥٢ ـ يمكن ، على سبيل المثال ، أن نعاين فى رواية (تلك الرائحة) تجربة إنسانية أخرى ، مرسومة بأسلوب التراكم طبق شروط اجتماعية وتاريخية مغايرة .
٥٣ ـ مالك الحزين ، ص ٣٧ .
٥٤ ـ ابراهيم أصلان ، حول القصة النفسية الحديثة ، مجلة الثقافة القاهرية ، ع ٨٤ ، ٢٣ ، ٢ ، ١٩٦٥ .

بنية النص السردى*

يورى م . لوتمان

هل يمكن أن يكون هناك نظام علامات من غير علامات ؟ يبدو السؤال عابثاً ، ولكنه جدير بإعادة صياغة على النحو التالى : « هل يمكن لحامل المعنى أن يكون رسالة ما لا نستطيع أن نميز فيها علامات بالمعنى المقصود فى التعريفات الكلاسية التى تشير بشكل رئيسى إلى الكلمة فى اللغة الطبيعية ؟» وإذ نتذكر الرسم ، والموسيقى ، والتصوير السينمائى ، فإننا لا نجد خياراً غير الإجابة بالإيجاب . وهكذا ينبثق التناقض الأول الذى نود أن نتجاوزه فى مسار هذه الدراسة القصيرة .

والتناقض الثانى متصل بالتضاد مابين البنى المكانية والزمانية فى أنظمة العلامات . ونحن لا نتحدث فى هذا المثال عن التضاد « الآنى ـ التطورى « Synchronic/ diachronic » ، ولكننا معنيون بالتضاد مابين النصوص التى تنتشر فى المكان ، وتلك النصوص التى يرتبط وجودها بالزمن ؛ لأنه بمقدار اتحاد التطورية والتنظيم الزمنى ، فإن الآنية المكانية عندئذ لا دخل لها أساساً ، والعكس بالعكس . والرسم مثال على التنظيم المكانى ، فى حين إن أجناس الأدب السردية والموسيقى ممثلة للتنظيم الزمنى . وقد طور كلود ليفى شتراوس هذا التضاد فى الشكل الشعرى فى « مقدمة » (النيىء والمطبوخ) ، وحاجّ بأن الانتشار الزمنى للأسطورة والموسيقى يمثل آلية للتغلب على الاتجاه الخطى Linear للزمن الحقيقى .

ويمكن الإجابة عن الأسئلة التى طرحناها بأن نأخذ بالحسبان حقيقة أن النص السردى يمكن إنشاؤه بطريقتين اثنتين . والوسيلة الأولى لإنشاء النص السردى معروفة جيداً وتتكون من تأسيسه على اللغة الطبيعية : تُوحد العلامات ـ الكلمات فى سلسلة تبعاً لقواعد لغة محددة ولمضمون الرسالة . وللمنهج الثانى ما يسمى بالعلامات الإيقونية بوصفها أكثر مظاهره سيادة ، ولكنه يمكن أن يرد إلى قضية المحاكاة الكاملة

Ju . M. Lotman , " The Structure of The Narrative Text , Soviet Semiotics : Anthology , edited, translated and with an introduction by Daniel P . Lucid (The Johns Hopkins University Press, Baltimor and London , 1977) , PP. 193- 7 .

* ترجمة : عبد النبى اصطيف

Mimesis . والمشكلة أن مفهوم العلامة ذاته يغدو صعب التمييز فى هذا المثال ، لأن تعبير الرسالة تعوزه خصيصة التميز discreteness . فما الشروط التى يستطيع فيها تمثيل كهذا أن يؤدى وظيفة نص ، ويغدو حاملاً لرسالة ؟ لهذا فإن من الضرورى أن يجسد التمثيل إسقاطاً للموضوع على سطح حقيقى ما ، أو على فضاء مجرد مثل « كلية مجموع العلامات الموسيقية الممكنة » . ولا يعنى هذا فعلياً إلا أننا إذا ما أشرنا إلى التمثيل بالحرف الأول لكلمة إيقونة(إ) ، وإلى موضوع التمثيل بالحرف (م) ، وإلى الوظيفة التى تجعلها فى وضع المشابهة بالحرف (و) ، فإن كامل العلاقة يمكن أن يعبر عنه بالصيغة : و (م) = إ أو (الوظيفة (موضوع التمثيل) = إيقونة) ، وينجم عن ذلك عدة نتائج مهمة .

١ ـ إن مبدأ « التدليل النصى » Textual Semanticization ، فى هذه الحالة سيكون مختلفاً تماماً عن الرسالة المؤلفة من كلمات . تخيل طبقاً من الورق مغطى بكلمات باللغة الروسية وبحذائه طبق آخر يشتمل على نوع من أنواع التمثيل البصرى . إن مبدأ التنظيم الدلالى سيكون فريداً بالنسبة لكل كلمة ، وسيكون من المستحيل صياغة قواعد مُوحَّدة لتشكيل معانى الكلمات كلها . دعنا نفترض أن شخصاً يتفحص النص لا يعرف إلا مجرد معانى الكلمات كلها ، أو « نقاط » الواقع المتموضعة خارج النص الذى تتصل به ، أو أنه يستطيع البحث عن هذه المعانى فى المعجم ؛ إن شخصاً كهذا سيظل غير قادر على الكشف عن الوظيفة التى تجعل كلمة محددة تتماثل مع موضوع فوق ـ نصى extra-textual محدد . وطَبَقُ التمثيل البصرى مسألة أخرى ، لأن الصلات الدلالية هنا ، ونمط الإسقاط ، مُوحَّدة للنص كله . ولذا فإنه ليس من الضرورى بالنسبة لنا أن نتذكر معنى كل نقطة ، لأن هذا المعنى يتحقق آليا بتطبيق وظيفة الـ (و) . إن مبدأ إقامة التماثل الشكلى isomorphism بين الموضوع والنص يتقدم إلى الأمام بدلاً من الدلالة فى كل علامة .

٢ ـ ويتبع مما قيل أنّ وظيفة (و) يمكن أنْ تفسر على أنها القواعد المحوِّلة لـ (م) إلى (إ) [أو (الموضوع) إلى (إيقونة)] ، أى على أنها نظام ترميزى Code أو شفرة إن حضور نظام ترميزى هو الشرط المطلوب لـ (إ) [الإيقونة] حتى تكون قادرة على أداء وظيفة الرسالة .

٣ ـ ونتيجة لوجود النظام الترميزى ، فإن هناك « تماثلاً مكانياً » أدنى ، لا يعود دونه التماثل الشكلى موجوداً . وهكذا فإن تماثلاً شكلياً يتحقق فى لوحة انطباعية مابين الموضوع المصور واللوحة ،ولكن ليس بين قسم من الموضوع وضربة ريشة واحدة .

وبينما « يُغْمُرُ » تجريد اللغة ، إذا ما جاز القول ، فى النص اللفظى ، فإنه يظهر للوعى بوصفه تجريداً لغوياً فى جميع أشكال التمثيل الوصفية . ففى رسالة (مُتَكتِّمة) ، يؤلف النص من علامات ؛ وفى رسالة إيقونية غير متكتمة ، ليس ثمة أساساً أيَّة علامة ، والنص بتمامه يقوم بوظيفة حامل الرسالة . وإذا ما أدخلنا التكتم فى هذه الرسالة بتمييز العلامات أو العناصر الرسمية Graphic البنيوية فإن علينا أن نتبين أننا نجعل النص الشكلى Figurative text مشابهاً للنص اللفظى بسبب عادتنا فى رؤية التوصيل اللفظى على أنه الشكل الأساسى أو حتى الوحيد من أشكال التماس التوصيل .

إن لكل نمط من أنماط النصوص التى حددت خصائصها أعلاه ، نظامه السردى المتأصل فيه . فالسرد اللفظى يُنشَأ بشكل رئيسى بإضافة كلمات ، أو عبارات ، أو فقرات ، أو فصول جديدة . وسرد كهذا هو دائماً توسع فى حجم النص . لأن السرد ، بالنسبة للرسالة ـ النص ، من النمط الإيقونى ، وغير المتكتمة داخلياً ، هو تحول ، تبديل داخل لمواضع العناصر . ومثال بصرى كهذا هو منظار التشاكيل Kaleidoscope لدى الطفل الذى تتداخل فيه قطع من الزجاج الملون وتشكل تنويعات لاعدد لها من الأشكال التناظرية . إن لا تناظريتها تساعد فقط على كشف آلية السرد الذى يستند إلى التحول الداخلى والتركيب المتوالى فى الزمان بدلاً من العلاقة الأفقية Syntagmatics للعناصر فى المكان ، والتى تنطوى بشكل محتوم على توسع فى حجم النص . إن شكلاً ما يتحول إلى شكل آخر . وكل شكل يخلق مقطعاً Segment معيناً منظماً تنظيماً آنياً Synchronically Organized . ولكن هذه المقاطع لا تُجمَع فى المكان كما يحدث

لو أننا رسمنا تصميماً ، وإنما تختزل بمرور الزمن أثناء تحول كل منها إلى آخر .

والأمثلة على هذا النمط من العلاقات الأفقية للنص السردى فى غاية الكثرة . فنص القطعة الموسيقية المدونة قد يذكرنا بسرد لفظى ، ولكن أداء قطعة موسيقية يُنْشَأ مثل التأليف الزمنى لبنى معينة منظمة تنظيماً آنياً ، تتحول كل منها إلى أخرى . وسوف نتأمل من وجهة النظر هذه سرداً مصنوعاً من سلسلة من الصور كتلك الصور الموجودة فى كتب الأطفال ، أو الصور الشعبية الرخيصة ، أو القصص الهزلية المصورة ، أو الطوابع الإيقونية . دعنا نستذكر نصاً معروفاً جيداً لبوشكين :

« أنعمت النظر فى الصور الصغيرة التى تزين مسكنهم المتواضع ، ولكن المرتب . لقد صورت قصة ابن مبذر . فى الصورة الأولى العجوز الموقر فى كُمَّة النوم يسامح الشاب الذى لايقر له قرار ، والذى يقبل ، على عجل ، بركاته ومحفظة نقود . وفى صورة أخرى يصور سلوك الشاب الداعر فى ملامح فاضحة : إنه يجلس على طاولة محاطاً بأصدقاء مزيفين ، ونسوة لايعرفن الخجل . بعدها الشاب المتهتك فى أسمال وقبعة مثلثة ، يرعى الخنازير ، ويتناول وجبة طعام معها ، والحزن العميق يصور فى وجهه . وأخيراً تقدم عودته إلى البيت ؛ العجوز الطيب فى كمة النوم والعباءة ذاتيهما يخف للقائه ، الشاب المبذر يركع ، وفى المنظور الطباخ يذبح العجل المسمن ، والأخ الأكبر يسأل الخدم عن سبب مثل هذه البهجة »(١) .

إن الفارق بين الصورة المطبوعة الشعبية للابن المبذر ووصف بوشكين اللفظى له قابل للمقارنة بالفرق بين عمل موسيقى ، ونصه المرقوم بالعلامات . إن وصفاً لفظياً يُنشأ مثل سرد مستند إلى إضافة قطع النص الجديدة ، فى حين إن سلسلة من الصور التوضيحية يمكن أن تعدّ تحولاً لرسم واحد . ولذا فإنه ليس من قبيل الصدفة أن الشخصيات فى حالات كهذه تزود بعلامات تسمح لنا بتحديد الأشخاص أنفسهم وعلى نحو صحيح فى جميع الرسوم . وهكذا بينما تمر حياة القديس كلها أمام الناظر فى شعارات إيقونية ، فإن ملابسه لاتتغير ؛ وتحدث الظاهرة نفسها بعباءة الأب وكمة نومه ، وقبعة الابن المثلثة .

إن مقدرة النص الإيقونى على التحول إلى نص سردى مرتبطة بقابلية حركة عناصره الداخلية . إن نظاماً ترميزياً Code أو شفرة تتعادل فيها بشكل صارم مجموعة من العناصر فى (م) (أى الموضوع) مع المجموعة نفسها من العناصر فى (إ) (أى الإيقونة) لا يمكن أن يغدو أساساً لإنشاء نص سردى . وبهذا الوجه ، فإن دوراً هاماً قد أداه ، فى تاريخ السرد الفنى ، الشطط الخيالى Fantasy ، والحكايات النثرية للمغامرات ، والقصص البوليسى ، وجميعها نصوص تتحدث عن حوادث غير محتملة إلى حد بعيد . وعلى الرغم من أن الحياة مرنة ومتنوعة ، فإنها ، وعلى مستوى رفيع معين من العمومية ، تولد لنفسها صورة ثابتة مستقرة فى وعى الإنسان ، ويتم تصورها على أنها نظام من الاحتمالات . إن الشطط الخيالى أو المغامرة ، أو النص البوليسى تخرق استقرار هذه الصورة عن طريق التحول الداخلى .

إن أنواع النصوص السردية التى ناقشناها تشكل الأساس ، المادة ، من أجل النماذج المتنوعة للنص السردى فى الفن . وجميع أنواع الفن تستطيع أن تلد أشكالاً سردية . وباليه القرنين الثامن عشر والتاسع عشر شكل سردى فى فن الرقص ، ومذبح برجاموم Pergamum نص سردى أنموذجى فى النحت . لقد خلق الباروك أشكالاًسردية من العمارة . إن وجوهاً مختلفة من الأنموذجين السيميائيين الممكنين للسرد تتحقق بطرق مختلفة فى كل نوع حقيقى من السرد الفنى .

إن مبدأ ضم العلامات بعضها مع بعض ، وسلسلة العلامات ، يكمن فى أساس الأنواع السردية للفنون اللفظية . والمبدأ السردى أكثر تعقيداً فى النصوص التى ليس فيها تقسيم داخلى منظم إلى وحدات متكتمة ، وحيث يُنْشَأ السرد بوصفه تأليفاً لوضع ما مستقر مبدئياً ، ولحركة تالية له . إن التصوير بسبب مبدئه الأساسى ، أو على نحو أكثر دقة بسبب من بنية المادة ، يميل إلى أن يكون تجسيد النص الإيقونى المثالى « للوضع المبدئى » بأولوية وجهه الدلالى ، ولكن الموسيقى تماثله فى كونها أنموذجاً مثالياً للتطور والحركة فى شكل صرف ، ويتقلص الوجه الدلالى هنا إلى الحد الأدنى معطياً مكانه للعلاقة الأفقية . وبهذا المعنى ، يمثل السرد السينمائى ، وخاصة فى الفيلم الصامت ،

الشكل الأكثر كمالاً من أشكال النص السردى الإيقونى ، لأنه يجمع الجوهر الدلالى للتصوير والتحول الأفقى للموسيقى .

ولكن المشكلة لا تكون مجرد مشكلة بسيطة ، بل فجة ، إذا ما حقق أى فن بشكل آلى الإمكانات الإنشائية لمادته . ولايمكن للمسألة أن ترد إلى « التغلب على المادة » كما فهمه الشكليون . إننا معنيون بصلة أكثر تعقيداً . بالحرية فيما يتصل بالمادة التى تعوض عن احتفاظها ببنيتها ، وعن خرقها لهذه البنية معاً ، بأفعال من الخيار الفنى الواعى . إن الفنون اللفظية تنشد إيجاد الحرية فيما يتصل بالمبدأ اللفظى للسرد ، والفنون الإيقونية معنية بشكل مساو بإمكانية اختيار نمط السرد بدلاً من تلقيه آلياً من الطبيعة الخاصة للمادة . والسرد اللفظى يغدو عنصراً مُنَوِّراً للسرد الإيقونى المتأصل والعكس بالعكس : ومن هنا كانت المجاهدة لإنشاء سرد فيلمى على شكل جملة ، والمبادىء اللغوية الصرف لمونتاج آيزنشتاين Eisenstein ، والميل إلى عزل العلاقات المتكتمة بالمشابهة مع الكلمات ، وغزو الإيقونية للفن اللفظى الذى يقود إلى التوقف عن الإحساس بالكلمة الشعرية على أنها وحدة لاخلاف عليها ، وبالطريقة نفسها التى هى عليها خارج الشعر . لقد لاحظنا لتونا فى مكان آخر أن وحدة unit النص الشعرى فى طريقها إلى أن تغدو النص بوصفه نصا وليس الكلمة ، وهى ظاهرة مميزة للأنماط المتكتمة للعملية الدلالية Semiosis فى الأنظمة السيميائية الأولية ، نمطان من أنماط السرد ممكنان على أساس من تقسيمها الواضح فى نظام الثقافة ؛ وفى الأنظمة السيميائية الثانوية للنمط الفنى ، ينبثق ميل نحو تبادلها التركيبى الثنائى . إن من المفيد فى هذا السياق أن نتذكر محاولة كلود ليفى شتراوس إنشاء بنية لغوية متميزة على نحو نمطى بوصفها ميتالغة (أو للغة عن اللغة) خاصة بالوصف العلمى للأسطورة على أساس من قوانين السرد الموسيقى . ومحاولة ليفى شتراوس خلق أنموذج سيميائى ثالثى Tertiary مهلهلة وغامضة من منظور علمى ، ولكنها شائقة جداً بوصفها مؤشراً على الإشباع المسرف للعملية الدلالية ، والذى هو قسمة مميزة لثقافة منتصف القرن العشرين : إن أمامنا هنا حالة يُرتقى فيها بالبنية الفنية ، التى هى نظام نمذجة ثانوى ، إلى مستوى ثالث أعلى ، وتحوّل إلى ميتالغة (لغة عن اللغة) للوصف العلمى .

الهوامش :

(١) بوشكين ، **الأعمال الكاملة** ، المجلد ٨ ، الكتاب الأول ، موسكو ، ١٩٤٨ ، ص ص (٩٨ - ٩٩) ، (وهذه القطعة من بداية قصة « ناظر المحطة ») .

العناصر الجوهرية للمواقع السردية*

ك . ف . ستانزل

مقدمة :

هذا قسم من الفصل الثالث من كتاب « كارل فرانز ستانزل » (نظرية للسرد) مترجماً عن الطبعة الإنجليزية . K. F Stanzel: A theory of Narrative, Trans. Charlotte Goedsche. Cambridge university press 1984 .

والحقيقة أن اختيار هذا القسم يعود أساسا إلى هموم تشغل واقعنا النقدى ليس بمعنى البحث عن إجابات لأسئلة تشغلنا وإنما استقراء لحركة وتطور ما يسمى « علم السرد » Narratology ، فمثل هذا الاستقراء الذى اقترح فى هذه المقدمة الموجزة بعض خطوطه - يتيح لنا استيعابا وتمثلا لمنطق الحركة ، وذلك حتى لا تتحول المناهج والنظريات إلى أقانيم أو « موضات » نلهث وراءها ، كلما عنّ لأحدنا الاتكاء على إجراءات منهجية .

وأوجز ما أود الإشارة إليه فيما يلى :

أولا : يمثل كارل فرانز ستانزل الناقد النمساوى المعروف بكتابه المواقع السردية Narrative Situation .. الذى صدرت طبعته الأصلية بالألمانية عام ١٩٥٥ ، أحد الروافد الهامة فى حركة تأسيس علم « السرديات » . وقد أثرى الجدل ، الذى قام حول كتابه هذا ، الحركة النقدية فى اتجاهها لتأسيس « السرديات » . والملاحظ هنا أن علاقة ستانزل بأفكار جينيت Genette ، وهو أحد أبرز أعلام هذا العلم ، ليست علاقة يمكن اختزالها فى مجرد الخروج من عباءته أو الانقلاب عليه ، وإنما هى أنموذج لعلاقة استفادة وتراكم . وهى بطبيعتها علاقة معقدة ، فقد استفاد جينيت - كما استفاد غيره من النقاد - من أطروحات ستانزل وطورها فى اتجاه آخر مؤسساً بذلك مشروعه الخاص .

ثانيا : إن ما يصلنا من اتجاهات غربية فى النقد لا ينبغى أن يفهم بوصفه منتجاً كامل الصنع فى مرحلته الأخيرة ، أو كأنه نوع من القطيعة المعرفية مع ما سبقه من دراسات أو محاولات ، ولا ينبغى أن ننسبه إلى حركة واحدة أو ناقد بعينه مثلما يعتبر البعض علم « السرديات » ابنا لما سمى بـ « أدبية » الأدب الذى طرحه تودوروف ، فأمامنا ستانزل وهو لا ينتمى لهذه الحركة ، بل إن أول من استخدم مصطلح « السرديات » هو جريماس أحد أعلام السيموطيقيا وإن كان له اتجاهه الخاص .

---

* تقديم وترجمة عباس التونسى .

واذا استعرت بعض عبارات ستانزل فأقول إن علينا أن ندرس الأفكار والتيارات النقدية بوصفها سلسلة متصلة دون الوقوع فى أسر تعارضات ثنائية قد تكون متوهمة .

ثالثا : لعل ما جذبنى فى مشروع ستانزل الذى يطوره ويهذبه ـ فى كتابه الذى أقوم بالترجمة عنه ـ هو قابليته للمراجعة والتعديل ، فكما يقول تمثل دائرته فى تعداد الأنماط مسار وانجازات الأشكال السردية الأوربية أساسا ، والمواقع السردية التى يقترحها يمكن أن تتغير إذا ساد شكل سردى آخر . وأخيرا أود أن أشير إلى ما يعنيه ستانزل بموقع سرد الراوى ـ المؤلف (authorial Narratvie situation) ، وهو يتلخص فى الحالة التى يقوم فيها المؤلف بمخاطبة القارئ ، بالتعليق على الحدث ، . . إلخ . ففى هذه الحالة يسد المؤلف الفجوة بين عالمه الخاص والواقع القصصى ، ومن أمثلة ذلك رواية (توم جونز) ، أما إذا توهم القارىء وجود المؤلف فى المشهد فى إحدى شخصياته فهذا هو ما يعينه بموقع سرد الراوى ـ الشخصية (Figural Narrative situation) ومن أمثلته (موبى ديك) .

العناصر الجوهرية للمواقع السردية

التوسط بوصفه سمة نوعيه للسرد ظاهرة معقدة ومتعددة الطبقات ، ولكى نستخدم هذه السمة النوعية أساساً من أجل تعداد الأنماط الخاصة بأشكال السرد ، فمن الضرورى أن نفك هذا الشكل المعقد إلى أهم عناصره الجوهرية .

والعنصر الجوهرى الأول متضمن فى السؤال : من يحكى ؟ والإجابة قد تكون : إن من يحكى راو يظهر أمام القارىء ، من حيث هو شخصية مستقلة أو راو ينسحب وراء الأحداث المروية ويصبح غير مرئى للقارىء .

إن التمييز بين هذين الشكلين الأساسيين للحكى مقبول بصفة عامة فى نظرية السرد . وعادة ما تطبق هذه الأزواج من المصطلحات : الحكى الحقيقى والحكى المشهدى (Otto Ludwig) أو التقديم البانورامى والتقديم المشهدى (Lub-bock) أو الإخبار والعرض (Friedman) أو السرد المحكى والتقديم المشهدى (Stanzel) ، بينما يحيط الغموض نسبياً بالمفاهيم المقترحة لصيغة السرد بواسطة راو مشخص . أما المصطلح الذى يشير إلى التقديم المشهدى ، فهو يدمج بين تقنيتين متلازمتين عادة . لكن ينبغى التمييز بينهما نظريا ، التقنية الأولى هى « المشهد المسرح » الذى يتكون من حوار محض ، أى حوار مع توجيهات مسرحية مختصرة ، أو حوار مصحوب بتقرير سردى مركز للغاية ، وهو ما تمثله بوضوح قصة هيمنجواى (القتلة) . أما التقنية الثانية فهى عكس الأحداث القصصية من خلال وعى شخصية فى الرواية دون تعليق الراوى ، وأسمى ذلك بالشخصية العاكسة لتمييزها عن الراوى بوصفه فاعلاً ثانياً للسرد . ويقوم « ستيفن » فى (صورة الفنان فى شبابه) لجويس بهذه الوظيفة .

وأود هنا أن أقدم تمييزاً آخر لهذا الغموض ، إذ يمكن القول إن السرد يتأثر بنوعين من فاعلى الحكى : الراوى (سواء كان مشخصا أو غير مشخص) والعاكس ، ويكون هذان معا أول عنصر من عناصر السرد الجوهرية وهى طراز Mode السرد ، وأعنى به كل المتغيرات الممكنة لأشكال الحكى بين قطبى الراوى والعاكس ؛ فالسرد بالمعنى الصحيح للتوسط هو أن يعطى انطباعاً للقارىء أنه يواجه راوياً مشخصاً على عكس التقديم المباشر ، أى انعكاس الواقع القصصى الخيالى على وعى شخصية . وبينما يكون العنصر الجوهرى الأول للطراز السردى نتاجاً لعلاقات مختلفة وتأثيرات متبادلة بين الراوى أو العاكس من ناحية والقارىء من ناحية أخرى ، يقوم العنصر الجوهرى الثانى على العلاقة بين الراوى والشخصيات القصصية ، وهنا ، مرة أخرى ، تختصر تعددية الاحتمالات إلى قطبين : إما أن يوجد الراوى بوصفه شخصية داخل عالم الأحداث القصصية فى الرواية ، أو يوجد خارج هذا الواقع القصصى . وإذا كان الراوى يوجد فى عالم شخصياته نفسه فهو راوى ضمير المتكلم (First Person) حسب المصطلحات التقليدية ، أما إذا كان الراوى يوجد خارج عالم شخصياته فنحن هنا نتعامل مع راوى « ضمير الغائب » (Third Person) حسب المعنى التقليدى .

وقد سبب هذان المصطلحان ، سرد ضمير المتكلم وسرد ضمير الغائب ، كثيرا من الخلط بسبب معيار التمييز وهو

الضمير ، فهو فى حالة سرد ضمير المتكلم يشير إلى الراوى ، ولكنه فى حالة سرد ضمير الغائب يشير إلى شخصية فى السرد ليست هى الراوى ؛ ففى سرد ضمير الغائب كما نرى فى (توم جونز) أو (الجبل السحرى) مثلا ـ هناك « أنا » الراوى ، وهى ليست ورود ضمير المتكلم فى السرد خارج الحوار ـ وهو أمر حاسم ـ ولكن فى موقع الشخص المشار إليه داخل أو خارج العالم القصصى لشخصيات الرواية أو القصة . وسوف نستخدم مصطلح « الشخص » Person وصفاً مميزاً للعنصر الجوهرى الثانى بسبب إحكامه . والمعيار الجوهرى للعنصر الثانى ـ على أية حال ـ ليس التردد أو التكرار النسبى ـ لضمير « أنا » أو « هو/هى » ، ولكن مسألة تماثل أو عدم تماثل عالمى الوجود اللذين ينتمى إليهما الراوى والشخصيات . فالراوى فى (دافيد كوبر فيلد) هو راوى ضمير المتكلم ، لأنه يوجد فى عالم شخصيات الرواية الأخرى ذاته ، بينما الراوى فى (توم جونز) هو راوى ضمير الغائب أو الراوى ـ المؤلف ، لأنه يوجد خارج العالم الذى يعيش فيه « توم جونز » أو « صوفيا وسترن » أو « ليدى بلستون » . . . ويمثل تماثل أو عدم تماثل عالمى الراوى والشخصيات شروطاً مختلفة أساساً لعملية السرد ودوافعها .

وبينما يركز طراز السرد انتباه القارىء على علاقته بعملية الحكى أو التقديم ، يوجه العنصر الجوهرى الثالث : « المنظور » (Perspective) انتباه القارىء إلى الطريقة التى يدرك بها الواقع القصصى . وطريقة الإدراك هذه تعتمد أساسا على ما إذا كانت وجهة النظر التى توجه السرد تقع داخل القصة : فى البطل أو فى مركز الحركة ؛ أم خارج القصة أو خارج مركز الحركة : فى راوٍ لاينتمى لعالم الشخصيات ، أو مجرد شخص ثانوى ؛ فقد يكون ضمير المتكلم فى دور الملاحظ أو المعاصر للبطل ، وبهذه الطريقة يمكننا التمييز بين المنظور الداخلى والمنظور الخارجى .

ويشمل التقابل بين المنظور الداخلى والمنظور الخارجى مظهراً إضافيا من توسط السرد ، مظهراً يختلف عن العنصرين الآخرين : الشخص والصيغة ، وهو ، تحديدا ، توجيه خيال القارىء بالنسبة لزمان ومكان القصة ، أو بمعنى آخر نظام الترتيبات الزمنية المكانية بالنسبة إلى مركز أو بؤرة الأحداث المروية . فإذا كانت القصة تقدم من الداخل كما هى ، فإن استقبال القارىء سيختلف بالضرورة عما إذا كانت الأحداث تشاهد أو تحكى من الخارج ، ومن ثم ينشأ اختلاف فى طريقة تناول العلاقات المكانية بين الشخصيات والأشياء فى الواقع المعاد تمثيله (المنظورية Perspectivism واللامنظورية aperspectivism) ، كذلك فى الحدود المفروضة على معرفة وخبرة الراوى أو العاكس (الراوى العارف بكل شىء Omniscience ـ وجهة النظر المحدودة (limited point of view والحقيقة أن نظرية السرد ، فى الماضى ، تناولت ما يمكن وصفه بالتقابل بين المنظور الداخلى والخارجى بطرق مختلفة ، فمنذ أكثر من نصف قرن استبق ادوارد سبرانجر (Edward Spranger) العالم السيكولوجى التقابل الذى أطرحه ، وذلك بتمييزه بين المنظور الإخبارى ومنظور الرؤية من الداخل ، وقد جاء بعده إرفين ليبفريد (Ervrin Liebfried) الذى نظر إلى « المنظور » بوصفه أهم عامل فى التمييز بين النصوص الروائية أما المنظور أو ما أطلق عليه هذا المصطلح ، فإنه يقع فى مرتبة ثانية ، فى أعمال بولن Bouillon وتودوروف Todorov وجينيت Cenette ، ذلك بالقياس إلى المكونات الأخرى التى تتوافق مع مفاهيمى عن الطراز والشخص إلى حد بعيد . وثمة توضيح أساسى قد يكون مكانه هنا ، وهو أنه يمكن القيام بتعداد للأنماط Typology أو تصنيف لأشكال السرد ، من وجهة نظر نظرية السرد ، وذلك على أساس ملمح مميز أو ملمحين أو ثلاثة أو أكثر ، ولكن عدد العناصر الجوهرية يؤثر على مجال الجوانب العملية أو التطبيقية لهذه التصنيفات ، فكلما زاد عدد العناصر الجوهرية الداخلة فى مثل هذا التصنيف ضاق الحيز المحدد الذى يمكن أن يقع داخله عمل أدبى معين . ومثل هذه الدقة مزية وعيب فى الوقت ذاته ، وتكمن المزية فى الدقة المتناهية فى التحديد ، الدقة التى يوفرها تعداد الأنماط أو يوفرها تصنيف للأشكال السردية على أساس من عناصر جوهرية متعددة . أما العيب فيكمن فى خطر المزيد من القسر فى محاولة تصنيف عمل أدبى معين نموذجاً بسبب الضيق النسبى لوحدات التصنيف . وقد أثبت الأساس الثلاثى المقترح وجوده من خلال التطبيق ؛ إذ

طبق فى دراسات عديدة لنظرية السرد خلال العشرين سنة الأخيرة كما تذكر دورت كوهن (Dorrit Cohn) .

ولذلك ، يتم التمسك به رغم أن معظم عمليات تعداد الأنماط الخاصة بنظرية السرد إما أحادية الجانب ، مثلما نجد عند هامبرجر (Hamburger) أو فى الأغلب ثنائية كما نجد عند بروكس ووارن (Brooks and Warren) أو عند أندرج (Anderegg) و دوليزل (Dolezel) أو عند جينيت (Genette) .

وقد اقترحت دورت كوهن حذف عنصر المنظور من تعداد الأنماط الذى قامت به ، على أساس أنه يناظر جوهريا من ناحية المضمون عنصر الطراز ، ولكننى لا أستطيع الموافقة على هذا الاقتراح لعدة أسباب ؛ أحدها أن مثل هذا الحذف يمكن أن يحذف مزية مهمة للغاية ، يتمتع بها النظام الذى قمت به فيما يتصل بالأنماط الأحادية أو الثنائية ، وهى أنه يوضح بحسم سمة النظام ، من حيث هو سلسلة متصلة من الأشكال ، بينما السمة الثنائية للنظام الأحادى أو الثنائى تؤدى ، دائما ، إلى اختزال التميز إلى تقابل مباشر بين مجموعة وأخرى . وخاصية النظام ، من حيث هو سلسلة متصلة ، تجد ما يعززها فى تصميم النظام حسب نماذج مثالية ؛ إذ يهدف هذا التصميم إلى الكشف عن إمكانات تمثيلية أكثر مما يهدف إلى التعيين الواضح لوحدات التصنيف السردية . ولعل هذا التحديد الجديد لمصطلح « المنظور » وما أثاره نقد كوهن يثبتا أن عنصر المنظور لايمكن معادلته بعنصر الطراز بأى حال من الأحوال .

وهكذا ، تتكون المواقع السردية من ثلاثة عناصر : الطراز والشخص والمنظور . ويسمح كل عنصر من هذه العناصر بعدد كبير من التحققات التى يمكن تمثيلها بوصفها سلسلة متصلة من الأشكال ، تقع بين قطبى إمكانيتين متقابلتين . وفى الدراسات الحديثة للنقد الأدبى ذات المنحى البنيوى التى استلهمت سوسير (Saussure) و ياكبسون (Jakobson) ، يعتمد وصف هذا النوع من السلاسل المتصلة على مفهوم التعارضات الثنائية (binary Oppositions) . ويعتمد مفهوم التعارضات الثنائية على ميل الإنسان إلى إعادة تشكيل الظواهر المدركة بوصفها عدداً كبيراً من المتغيرات لشكل أساسى واحد . ويختلف كل منها عن الآخر اختلافا طفيفا ، من حيث هى تعارض بين شكلين متميزين . وهذا ما يمكن ملاحظته فى اللغة ، وإن كان ذلك يتم فى المجالات الأخرى للنشاط العقلى التى يكون من الضرورى فيها تصنيف ثروة من الإدراكات فى أدنى حد من الأشكال المختلفة (Variations) .

وإذن ، فالتعارضات الثنائية نظام ملائم لتأسيس نظرية سردية ، حيث تقدم النصوص السردية وفرة هائلة من التحويرات والتنويعات لأشكال أساسية معينة : وهكذا ، فإن كلا من هذه السلاسل المناظرة للعناصر الجوهرية الثلاثة ، يمكن فهمه بوصفه تعارضا ثنائيا . وفيما يلى توضيح التعارضات الثنائية الخاصة بالعناصر الجوهرية التى طرحتها والسلاسل الكلية المناظرة لها :

١ ـ سلسلة الطراز الشكلية : ثنائية الراوى ـ اللاراوى (العاكس) .
٢ ـ سلسلة الشخص الشكلية : ثنائية تعيين ـ عدم تعيين مجالى وجود الراوى والشخصيات .
٣ ـ سلسلة المنظور الشكلية : ثنائية المنظور الداخلى ـ المنظور الخارجى (المنظورية واللامنظورية) .

إن تأسيس المواقع السردية ، على أساس العناصر الجوهرية الثلاثة وما يناظرها من تعارضات ثنائية ، يوسع ويصقل توصيف المواقع السردية : الراوى ـ ضمير المتكلم والراوى ـ الشخصية والراوى ـ المؤلف ، ذلك التوصيف الذى قدمته للمرة الأولى فى الطبعة الأصلية عام ١٩٥٥ من كتابى (المواقع السردية فى الرواية) . ومن الواضح أنه لا يمكن لأى تنظيم للأشكال السردية أن يلبى متطلبات كل من النظرية والتفسير على حد سواء ، أى متطلبات النظام المفهومى والاتساق من جانب ومتطلبات التلاؤم مع النصوص وإمكانية تطبيق التفسير من جانب آخر . والحقيقة أن محاولتى تمثل البحث عن طريق وسط بين نظرية منضبطة ونموذج للتفسير قابل للتطبيق . وقد حاول تشاتمان (Chatman) ممثل الأسلوبية الجديدة البحث عن مثل هذا الطريق الوسط ، فقام بوصف لأشكال التحول السردى الذى يعنى به أشكال التوسط المحولة فى السرد .

وينطلق هو ، أيضا ، من مسألة وجود الراوى مسلماً بوجود درجات مختلفة من وعى القارىء بوجود الراوى ومستفيدا من نظرية أوستن (Austin) عن « فعل الكلام » Speech act .

ويعنى تشاتمان بملمح الخطاب خاصية واحدة للخطاب السردى مثل استخدام ضمير المتكلم المفرد أو استخدام/عدم استخدام التلخيص الزمنى على سبيل المثال . ويؤكد تشاتمان بوضوح أن هذه العناصر السردية قد يجتمع أحدها مع الآخر كيفما اتفق ، ولذلك يمكن بحثها ووصف كل منها على حدة . ويشترك فريدمان (Friedman) وبوث (Booth) مع معظم النقاد الإنجليز والأمريكيين فى وجهة النظر هذه . ويسعى تشاتمان إلى إبرازها بمقابلتها بمنهج تعداد الأنماط (Typology) الذى تم تطبيقه على « المواقع السردية فى الرواية » . ويكشف هذه المقابلة أو المعارضة بجلاء مزايا وعيوب كلا المنهجين .

فالمنهج الوصفى لملامح التحليل يسمح بأقرب تناول ممكن للنص ، بينما يمكن لمنهج التحليل الشكلى أن يركز كل تحليله على تضافر الإيديولوجى ـ الزمنى فى أشكال السرد داخل النص ، فتغدو النتيجة جدولا ذا درجات مختلفة لتواجد الراوى فى السرد . وسيكون مثل هذا الجدول مصدرا هاما للمعلومات اللازمة للتفسير ، ولكن تحليل الملمح لا يمكن أن يكشف عن تناظر عناصرَ سردية مفردة وعن علاقات الاعتماد المتبادل فيما بينها ، أى لا يكشف عن البنية السردية بأوسع معانيها.فهذا المنهج الوصفى القائم على تحليل ملمح معين يمثل تخليا عن أى تطلع فى اتجاه تحليل وتصنيف أشكال أكثر تعقيدا ، وأكثر توافقا ، أو اعتمادا متبادلا . ولذلك ، فمن المرغوب فيه أن يدرك كلا المنهجين ، إذا أمكن ، بوصفهما مدخلين يكمل كل منهما الآخر ، ويركز كل منهما على جوانب مختلفة ؛ فتحليل الملمح يركز على الوصف الدقيق لعناصر سردية مفردة فى خصوصيتها ، بينما تحاول النظرية التصنيفية للسرد توضيح أوجه التناظر والعلاقات بين الظواهر السردية المنفصلة .

وعندما يطرح تشاتمان ، على سبيل المثال ، مقولة أن الكلام والتفكير فى السرد فعلان مختلفان ، فإنه لا يترتب على هذه المقولة المهمة أية نتائج ، لأنه لايوجد إطار ترتيبى يمكن أن ترتبط به فى حدود تحليل الملمح . وعنصر الطراز فى « المواقع السردية » كما أقدمه ، أى مقابلة المُخبر ـ العاكس ، تقدم أساسا نظريا لوصف صيغتى التقديم بالنسبة للكلام أو الأفكار .

وللتصنيف المنتظم للملامح المفردة نتائجه أيضا بالنسبة لتفسير نصوص سردية ، إذ يدرك تشاتمان عن حق ـ وهو أحد النقاد الأمريكيين القلائل المحيطين بمفهوم الأسلوب الحر غير المباشر ـ أن جملة مثل « جلس جون » ليست مجرد وصف لحدث خارجى محض ، ولكنها قد تتضمن درجة من الوعى بهذا الفعل ، خاصة إذا جاءت فى مقاربة الأسلوب الحر غير المباشر . إن إحلال كلمة قعد أو « انجعص » ـ على سبيل المثال ـ محل كلمة « جلس » ليس وسيلة فعالة لقياس سيادة المنظور الداخلى أو الخارجى فى هذه الجملة . والأهم من ذلك بكثير هو السياق الأوسع الذى تظهر فيه مثل هذه الجملة ، فإنه إذا هيمن موقع سرد الراوى ـ المؤلف تصبح الرؤية الخارجية هى المطروحة لتفسير الجملة . أما إذا هيمن موقع سرد الراوى ـ الشخصية ، فمن الممكن كذلك تفسير هذه الجملة على أنها وصف لتجربة داخلية .

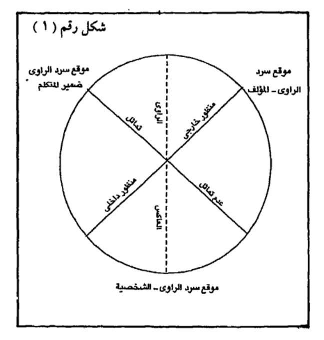
خلاصة القول أن تحليل الملمح يتطلب إطار نظرية شاملة لترتيب العناصر . وأخيرا ، فإنى أود الإشارة إلى أن ما يبدو سوء فهم من جانب تشاتمان قد يرجع إلى عدم دقة الصياغة فى الطبعة الأصلية من (المواقع السردية فى الرواية) مما له أهمية ، هنا ، فيما يتصل بإعادة تعريف المواقع السردية . فتشاتمان يفترض أن العناصر الثلاثة المكونة للمواقع السردية هى الشخص والطراز ووجود الراوى فى العالم القصصى . وفى الحقيقة أن مصطلح « الشخص » ومصطلح « تماثل مجال الوجود » مصطلحان مختلفان لعنصر واحد . وعنصر المنظور هو العنصر المفتقد فى قائمة تشاتمان . أما نظريتى فتتميز بأنها تعرض نظاما ثلاثيا يدخل فى حسابه كل عنصر من العناصر الثلاثة بالطريقة نفسها ؛ ففى كل من المواقع السردية الثلاثة يسود عنصر ما (أو القطب المرتبط بها من التعارض الثنائى) على ما سواه :

موقع سرد الراوى . المؤلف ـ سيادة المنظور الخارجى اللامنظور .

موقع سرد الراوى ـ ضمير المتكلم ـ سيادة تماثل عالمى الراوى والشخصية .

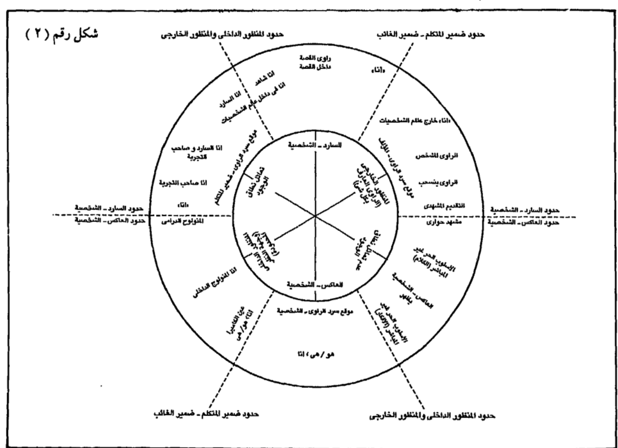
موقع سرد الراوى ـ الشخصية ـ سيادة طراز العاكس .

واذا كانت المواقع السردية مرتبة بشكل تصنيفى فى دائرة حسب التناظرات الموجودة بينها ، فإن محور التعارض الخاص بالمواقع السردية يقطع الدائرة عند فواصل متساوية . ويوضح الشكل التالى تنظيم المواقع السردية وعلاقاتها بأقطاب محاور التعارض ، فهو يظهر هيمنة عنصر معارض . إلى جانب مشاركة العناصر المتعارضة المتماسة التى تمارس تأثيرا ثانويا على الموقع السردى . شكل رقم (١)



وهكذا نستطيع أن نميز ـ أولا ـ سرد الراوى ـ الشخصية بسيادة العاكس ـ الشخصية ، ونميزه ـ ثانيا ـ بالمنظور الداخلى من جانب وعدم تماثل مجال الوجود لكل من ضميرَ الغائب والشخصية ـ العاكس من جانب آخر .

وأنتقل إلى ترتيب المواقع السردية كما تظهر فى دائرة تعداد الأنماط التالية : شكل رقم (٢)



وكما أسلفت ، تقع النقاط المناظرة للنماذج المثالية للمواقع السردية الثلاثة على أحد أقطاب المحاور الثلاثة لدائرة تعداد الأنماط (الدائرة الطبولوجية) التى تمثل التعارضات الثلاثة .

وتبرز عدة مزايا للترتيب الثلاثى لهذا النظام ، بالمقارنة بنظام ثنائى بسيط أو أحادى بسيط ، ومن هذه المزايا مايلى :

يتحدد كل موقع سردى بثلاثة عناصر جوهرية : الشخص ، المنظور ، الطراز ، فيتحدد المفهوم بشكل أكثر شمولا وفق نظرية تشمل كل الأنواع .

يسمح البناء الثلاثى لتعداد الأنماط بتنظيمها فى دائرة ، حيث يكشف الشكل الدائرى عن الطبيعة المغلقة للنظام أو تماسكه من جانب ، وسمته الجدلية من جانب آخر . أما العناصر الثانوية لكل موقع سردى يرتبط بتعليق وانحلال التعارض الذى يحدد الموقعين الآخرين ، ففى موقع سرد الراوى - ضمير المتكلم على سبيل المثال - يعلق التضاد فى الطراز وفى المنظور ما بين موقع سرد الراوى - المؤلف وموقع سرد الراوى - الشخصية .

يسمح تنظيم المواقع السردية فى دائرة تعداد الأنماط برسم كل موضع بكل الأشكال الممكنة وتحوير الأنماط الرئيسية ، ولذلك يمكن اعتبار دائرة النمط سلسلة متصلة من البداية إلى النهاية ؛ هذه السلسلة المتصلة تتضمن عددا لامتناهيا من الأشكال المختلفة للأنماط الأصلية وتحويراتها .

تربط الدائرة الطبولوجية الأنماط المثالية ، أو الثابت فى الوضع التاريخى ، أى تربط المواقع السردية الثلاثة بأشكال السرد التاريخية التى يمكن وصفها بأنها تحويرات للأنماط الأصلية .

ومن المناسب ، هنا ، أن نعيد تأكيد أن الأنماط المثالية ليست مخططات أدبية ، يمكن للمؤلفين الحصول على جوائز من النقاد فى حالة تحقيقها ، فإن وظيفتها النقدية فى تحليل المواقع السردية يمكن مقارنتها بمقياس ثلاثى الزوايا لنقاط المسح التى يمكن بواسطتها رسم المنظر السردى بظواهره وأشكاله المتنوعة الوفيرة .

وقد انطلق النقد السابق للمواقع السردية من فرضية أن الأنماط الأصلية « وصفات » معيارية ، أو على الأقل - حاصل رسم تخطيطى للإمكانات السردية ، يتكون من ثلاث وحدات تصنيفية . وقد أثير هذا الاعتراض على نحو أقل فى السنوات الأخيرة ، ولكنى أقرر ، مرة أخرى ، أن الهدف من تصنيف الأنماط ليس تقييد التعدد فى الإمكانات السردية وإنما - على العكس - جعلها مرئية .

توجد أكثر من علاقة كاشفة بين الأنماط المثالية للمواقع السردية ، بوصفها ثوابت ، وبين أشكال السرد التاريخية كما سجلها تاريخ الرواية والقصة القصيرة ، وكذلك بين ستة مواقع سردية يمكن أن تقوم على الأقطاب الستة للتعارضات الثلاثة تحقق ثلاثة فقط . هذه المواقع الثلاثة هى التى تطورت فى مجرى تاريخ الرواية . ومن مزايا هذا المنهج أنه يمكننا من تصنيف الغالبية العظمى من الأعمال فى أحد هذه الأنماط ، ومن ثم تبقى روايات قليلة تقع بالقرب من المواضع غير المتحققة ، لكن الممكنة تاريخيا . إن القرار الذى اتخذ لصالح الكثرة الغالبة من الروايات التى تمثل هذه الأشكال النمطية التى تطورت تاريخيا يمكن مراجعته فى أى وقت ، إذا تطلب ذلك التطور المستقبلى للرواية ، فمثل هذه المراجعة لتصنيف الأنماط قد تصبح ضرورية إذا غلبت اتجاهات معينة للتقديم كتلك التى ظهرت بعد جويس على نحو استثنائى . وأحد أمثلة هذه الاتجاهات تأدية المنظور الداخلى من خلال المونولوج الداخلى ، كما فى ثلاثية بيكت (Beckett) . ومن الممكن أن يكتسب المونولوج الداخلى مرتبة موقع لسرد مهم فى العقود التالية ، هذا الموقع للسرد يقع بالضرورة على قطب المنظور الداخلى لمحور المنظور .

إن رسم دائرة تصنيف الأنماط يكشف عن علاقة وثيقة بين نظام المواقع السردية وتاريخ الرواية والقصة القصيرة ، فإذا أدخلنا - على سبيل المثال - كل الروايات التى سجلها تاريخ الرواية فى أماكنها المناسبة فى دائرة التصنيف حسب ترتيب زمنى ، وجدنا ، حتى وقت قصير ، أن بعض أجزاء دائرة التصنيف قد أصبحت مشغولة إلى ما بعد منعطف هذا القرن ، خاصة الأجزاء أو القطاعات التى هى فى مواقع سرد

الراوى ـ ضمير المتكلم وسرد الراوى ـ المؤلف ، بينما لم يأخذ القطاع الذى يمثل سرد الراوى ـ الشخصية فى الامتلاء حتى منعطف هذا القرن ، بدأ ذلك ببطء أولا ، ثم بسرعة أكبر بعد جويس . وكما ذكرت من قبل ، فإن هذا الاتجاه مستمر فى معظم التطورات الأخيرة التى تمثلها أعمال بيكت والرواية الجديدة وأعمال الأمريكيين بارث (Barth) وبينشون (Pynchon) وفونجت (Vonegut) وغيرهم . ويبدو هذا الاتجاه ، فى ضوء رسم دائرة التصنيف ، بيانا لبنية الرواية التى تتشكل وتتحقق بالتدريج ، على نحو ما يظهر من التطورات التاريخية . ولن يظهر هذا التناظر بين النظام العام وشكل تاريخى بعينه دون الأداة المعرفية لتصنيف الأنماط ، ودون نظام العلاقات المتبادلة بين أشكال السرد المفردة التى يكشف عنها هذا التصنيف .

وأخيراً ، فإن رسم دائرة التصنيف يقدم ، بالمثل ، منهجاً لتعديل نظرية المعايير والانحراف ، وذلك بسبب ترتيب عناصر التحول فى قصة معينة فى دائرة التصنيف ، فالانحراف من نمط إلى آخر يتجاوب ويتزامن مع الاتجاه إلى نمط آخر فى المواقع السردية .

•

مفهوم الرؤية السردية
فى الخطاب الروائى
بين الائتلاف والاختلاف

عبد العالى بو طيب

(تعتبر « الرؤية السردية » من المفاهيم الأكثر أهمية فى الدراسات السردية ، لأننا لا ندرك المتن الحكائى إدراكا مباشرا وأوليا كما فى المسرح مثلا ، وإنما من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد . الذى يتغير بدوره بتغير تموضعاته ، واختلاف أنواع العلاقات التى يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلى . مما يكون له دون شك انعكاسات بالغة على شكل تلقينا له ، باعتباره تلقيا من الدرجة الثانية .

والمقالة الحالية تحاول إلقاء الضوء على أهم التطورات التى مر بها هذا المفهوم عبر رحلته الطويلة قبل أن يستقر على تصوره الراهن) .

إن الطبيعة الاستعراضية المميزة للنص الحكائى ، والمتمثلة فى نقل وقائع متنه وتقديمها فى قالب لغوى ـ شفاهى أو كتابى ـ من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات ، محددة بعينها ، ستوجب حضور هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث فى التعبير عن نفسها بنفسها ، من جهة ، وتشبع بالتالى نهم المتلقى بوصفه طرفا ضروريا للفعل السردى فى الاطلاع عليها من جهة أخرى . إنها شخصية السارد ـ (Le Narrateur) « هذا ـ الكائن ـ الذى يمثل صوته محور الرواية ، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقا ، ولا صوت الشخصيات ، ولكن بدون سارد لا توجد رواية »[١] . إنه الشخصية الروائية التى بدونها سيبقى الخطاب السردى « فى حالة احتمال »[٢] ولن يتحول لحقيقة ، ما دمنا لا نستطيع تصور حكاية بدون سارد .

وبالمناسبة ، ينبغى ألا نخلط بأى حال من الأحوال بينه وبين الكاتب : « فالسارد ليس أبدا الكاتب . . ولكنه دور مخلوق ومتبنى من طرف الكاتب » . أو لنقل بتعبير آخر إن : « السارد شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب »[٣] ، فهو شخصية متخيلة أو ـ كائن من ورق ـ شأنه فى ذلك شأن باقى الشخصيات الروائية الأخرى ، يتوسل بها المؤلف ، وهو

يؤسس عالمه الحكائى لتنوب عنه فى سرد المحكى ، وتمرير خطابه الإيديولوجى ، وأيضا ممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يروى ، إذا كان الخطاب يندرج فى هذا الاتجاه ، كما يتضح ذلك من الرسم التالى[٤] :

السارد = شخصية ١ (Le Narrateur)

↓

شخصية ٢ (Personnage)	شخصية ٣ (Personnage)
(مرسلة ـ عارفة) ← موضوع ـ معرفة ← متلقية ـ غير عارفة	

↓

المسرود له ـ شخصية ٤ (Le Narrataire)

ومادام هذا الخطاب كباقى أنواع الخطابات الأخرى ، فى حاجة أيضا لمخاطب يتلقاه ويستفيد منه : « كل كلام هو أولا حوار ، أى أنه لا يمكن أن يصدر عن شخصية منفردة ، وكل كلام مسموع يفرض وجود شخصية متكلم ومخاطب »[٥] وبدونه يفقد السرد معناه ، ويتحول لهذيان لا مبرر له ، الشىء الذى دفع البعض للقول : « فلولا المتلقى لما كان هناك سرد »[٦] وهو ما يفسر حرص الرواة على أن يكون سردهم دائما استجابة وتلبية لدعوة صادرة عن المسرود له ، إن لم نقل إنه يتأسس عليه فى بعض الأحيان ، كما هو الشأن فى حكاية ـ ألف ليلة وليلة ـ « يراجع بخصوص هذه المسألة ما قاله ج . برنس G. Prince فى مقاله القيم المعنون بـ (مدخل لدراسة المسرود لـه) (Introduction a l'étude du narrataire)[٧] ـ باعتباره (أى المسرود له Le narrataire) هيئة تلفظية تنبعث مع الهيئة الأولى ـ السارد (Le narrateur) ـ وتلازمها ملازمة الظل لصاحبه ، لا تفارقها مادام حديث الأنا ، هو فى العمق خطاب للأنت . ولو كان هذا الأنت ، هو أنا المتكلم ذاته ، كما يحصل فى المونولوجات مثلا : « لكن مباشرة ، وبمجرد ما يعلن المتكلم عن نفسه ويتسلم مقاليد اللغة ، فإنه يغرس الآخر أمامه ، كيفما كانت درجة الحضور التى يمنحها لهذا الآخر . إن كل تلفظ هو ، صراحة أو ضمناً ، خطاب يستوجب مخاطبا »[٨] . وهو ما يسمح لنا بالقول بأن كل سرد لا يستوجب فقط ساردا ، ولكن أيضا مسرودا له ، إلا أنه بالرغم مما لهذه الشخصية المتخيلة الأخيرة من أهمية فى صنع الخطاب السردى ، فإن الاهتمام بها مع ذلك ظل محدودا وضئيلا ، إذا ما قورن بحجم الدراسات التى خصت بها شخصية السارد ، وهكذا و : « منذ هنرى جيمس ، ونورمان فريدمان ، إلى واين وبوث ، فتزفيتان تودوروف ، كثيرون هم النقاد الذين اهتموا بفحص مختلف تجليات السارد فى التخييل ، سواء أكان نظما أم نثرا . . وعلى العكس قليلون هم الذين اهتموا بالمسرود له . . كل هذا رغما عن الفائدة الحيوية الجمة المثارة عنه فى المقالات الجميلة لكل من بنفنيست Bénvéniste وياكبسون Jakobson »[٩]. مما أدى لإحداث خلط واضح بينه وبين مفاهيم أخرى ، قد يلتقى معها بفعل الصدفة المحققة للاستثناء الشاذ عن القاعدة ، كالقارىء ، والقارىء المحتمل ، والقارىء المثالى ، إلى غير ذلك من المفاهيم التى أشار إليها ج . برنس فى مقاله السالف الذكر ، وبناء عليه يمكننا القول بأن إضفاء الصبغة الحكائية على نص من النصوص ، عملية مشروطة أساسا بتوفره على العناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب ، وهى السارد أو المرسل ، والمسرود له أو المتلقى ، والمتن الحكائى أو الرسالة :

سارد		متن حكائى		مسرود له
(Narrateur)	---------	fable/ histoire	---------	(Narrataire)
(Destinateur)	---------	(Message)	---------	(Destinataire)

إن المتن الحكائى عبارة عن مادة خام طيعة فى يد السارد ، وقابلة لأن تصاغ بما لا حصر له ولا عد من الأشكال التعبيرية ، وفقا لرغبته وتمشيا والاستراتيجية المتبناة من قبله نحو المسرود له ، الأمر الذى دفع الكثير من المنظرين لأن يولوا هذه المسألة كبير عنايتهم واهتمامهم ، محاولين الإحاطة بها من جميع جوانبها ، سواء من حيث علاقة السارد بالشخصيات ، أو من حيث العلاقة التى يقيمها بمتنه الحكائى أو بمخاطبه . . إلخ .

ويمكن اعتبار مفهوم ـ وجهة النظر (Point de vue) ـ مقابلا للمصطلح الإنجليزى ـ (Point of view) ـ من أبرز قضايا النقد الروائى التى كثر حولها النقاش وتشعب بتعدد النقاد واختلاف المدارس ، خصوصا بعدما اكد الروائى والناقد

الإنجليزى المعروف هنرى جيمس أهميته أواخر القرن التاسع عشر : « لعب مفهوم وجهة النظر دورا كبيرا فى النظرية ، كما فى التطبيقات الأدبية ، فى الدول الأنجلوساكسونية منذ هنرى جيمس Henri James ، فكما أن الرسام يعرض علينا الأشياء لرؤيتها ـ من منظور ما ـ فإن الروائى يعرضها من وجهة نظر معينة ، يجب على بلاغة الخطاب السردى أن تدخلها فى الاعتبار »[١٠] . إلا أن هذا التراكم الكمى فى الدراسات المنجزة حول هذه النقطة ، لم يواكبه ـ مع الأسف الشديد ـ الوضوح والعمق المطلوبان ، بحيث كثيرا ما كنا نجد أصحابها يقعون فى خطأ أو لبس ، نتيجة طبيعية لغياب الوضوح الذى كانوا ينطلقون منه ، وهو ما نبه إليه أحد النقاد المعاصرين بقوله : «إلا أن أغلبية الأعمال النظرية المنجزة عن هذا الموضوع ـ والتى هى أساسا عبارة عن تصنيفات تشكو فى اعتقادى من خلط فظ بين ما أسميه هنا الصيغة والصوت (Mode et Voix) أى بين السؤال المتعلق بمن هى الشخصية التى توجه بوجهة نظرها المنظور السردى ؟ ، من ناحية وسؤال من صنف آخر بخصوص من السارد ؟ ، من ناحية أخرى . أو لكى نختصر الحديث ، بين السؤال عمن يرى ؟ والسؤال عمن يتكلم ؟ »[١١] .

ولعل ما ساعد على ذلك صعوبة المصطلح وتشعبه ، وما دخله من ضبابية وسوء فهم عند استعماله من قبل المهتمين ، فهو مائع ، وغير محدد لدرجة يوحى معها بما لا حصر له من الأشياء والمفاهيم . و« وجهة النظر » مصطلح ذو دلالات متعددة منها :

١ ـ أنه قد يعنى فلسفة الروائى أو موقفه الاجتماعى أو السياسى أو غير ذلك .

٢ ـ وقد يعنى فى أبسط صوره فى مجال النقد الروائى ، « العلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية »[١٢] . وهو ما نرمى إليه هنا ، وإن كان من الصعب ـ أحيانا ـ الفصل بين فلسفة الروائى وما اختاره من أساليب فنية . ولإبراز بعض مظاهر هذا الخلط ، سنعمل على استعراض نماذج من تصنيفات وآراء بعض هؤلاء المنظرين بخصوص هذه النقطة ، ضرع من التسلسل التاريخى ، كما أوردها ج . جنيت فى كتابه (وجوه III) قبل أن ننتقل بعد ذلك لإعطاء التصور النهائى الذى استقر عليه هذا المصطلح حاليا ولمختلف أشكال تجلياته على مستوى النصوص الحكائية .

وهكذا ، نجد الناقدين كلينث بروكس وروبير بين وارين Cleanth Brooks et Robert Penn Warren يقترحان سنة ١٩٤٣ نمذجة من أربعة أقسام لما اصطلحا عليه آنذاك (Focus of Narration) (foyer narratif) بوصفه مقابلا لمصطلح وجهة النظر الحالى (Point de vue) وهذه النمذجة على الشكل التالى :

	أحداث محللة من الداخل	أحداث محللة من الخارج
سارد حاضر بوصفه شخصية فى العمل .	(١) البطل يحكى حكايته .	(٢) شاهد يحكى حكاية البطل .
سارد غائب بوصفه شخصية عن العمل	(٤) المؤلف المحلل أو الكلى المعرفة يحكى الحكاية .	(٣) المؤلف يحكى الحكاية من الخارج .

ويعلق ج . جنيت على هذه النمذجة قائلا بأن المحور العمودى (داخلى ـ خارجى) وحده يرتبط بوجهة النظر ، بينما المحور الأفقى (الحضور ـ الغياب) يخص فى نظره مشكل الصوت فى الرواية (la voix) . أو هوية السارد كما يطرحها ج . جنيت ، دون أن تكون له أية علاقة بموضوعنا ، مما يمكننا من القول بأن لا فرق بين الخانة رقم ١ ورقم ٤ . ولا بين الخانة رقم ٢ ورقم ٣ :

وفى سنة ١٩٥٥ ميز الناقد الألمانى ف . ك . ستانزيل F. K. Stanzel ـ بين ثلاثة أصناف من الوضعيات السردية الروائية وهى :

١ ـ وضعية المؤلف الكلى المعرفة ، أو ما أسماه بالألمانية : (L'auktorial erzählsituation) .

٢ ـ وضعية السارد المشارك فى العمل الروائى ، أو ما أسماه بـ (L'icherzählsituation)

٣ ـ وأخيرا وضعية المحكى المسرود بضمير الغائب . أو ما أسماه بـ (La personale erzählsituation)

وهنا أيضا ، يلاحظ ج . جنيت خلطا واضحا بين شخصيتى المتكلم والروائى (qui voit et qui parle) مما دفع هذا المنظر للتمييز بين الحالتين ـ الثانية والثالثة ـ لاختلاف بينهما على مستوى وجهة النظر .

وفى السنة نفسها أى ١٩٥٥ ، قدم الناقد نورمان فريدمان (Norman Fredman) ـ تصنيفا أكثر تعقيدا مكونا من ثمانى حالات موزعة لأربع مجموعات على النحو التالى :

أ ـ السرد الكلى المعرفة .	بتدخل من الكاتب .
	بحياد من الكاتب .
ب ـ السرد بضمير المتكلم	أنا ـ الشاهد .
	أنا ـ البطل أو الشخصية الرئيسية .
جـ ـ السرد الكلى المعرفة .	السرد الكلى المعرفة الانتقائى .
	السرد الكلى المعرفة التعددى .
د ـ سرد موضوعى محض .	الطريقة الدرامية ـ وهى افتراضية ويصعب تمييزها عن الثانية .
	طريقة الكاميرا ، وهى عبارة عن محض تسجيل دون اختيار ولا تنظيم .

وهكذا نلاحظ أن الانتقال يتم بشكل تدريجى من وجهة نظر المؤلف الذاتية فى الصنف الأول ، إلى ما يمكن اعتباره الطريقة الموضوعية المحايدة فى السرد ، كما فى الصنف الأخير ، حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف ، كما لو كانت تنعكس على عدسة الكاميرا ، مرورا بالحالات الوسطية التى يعتمد فيها المؤلف على وعى شخصية أو مجموعة من الشخصيات فى تقديم متنه الحكائى ، مع الإشارة إلى أن الحالة الثالثة و الرابعة ، كما يؤكد ذلك ج . جنيت ، ليس لهما ما يميزهما عن الحالات الأخرى ، غير أنهما تسردان بضمير المتكلم ، إضافة إلى أن التمييز بين الحالتين ١ ، ٢ يقوم على أساس الصوت لا وجهة النظر . الخلط نفسه ، اللاإرادى طبعا ، وقع فيه واين بوث Wayne Booth ، سنة ١٩٦١ . حين عنون مقالته المتعلقة بمشاكل الصوت بـ (المسافة ووجهة النظر Distance et Point de vue) والتى يميز فيها بين . المؤلف الضمنى (L'auteur implicite) ـ وبين (Le Narrateur) السارد المقدم وغير المقدم ـ المصرح به وغير المصرح به (Le narrateur represente ou non represente) كما يميز فى الوقت نفسه بين السارد الجدير بالثقة وغير الجدير بها (narrateur digne ou indigne de confiance) دون أن يذكر لنا الفرق بين الصنف الأول والثانى ، أما الصنف الثالث عند بوث فهو ذاك الذى يكون فيه السارد شخصية تعلن عن نفسها فى الرواية بأشكال مختلفة ، وهو قابل ليقسم بدوره لأصناف فرعية ، وهى :

١ ـ الراوى الملاحظ أو الراصد : (Observateur) .
٢ ـ الراوى المشارك فى الأحداث : (Narrateur-personnage)
٣ ـ الراوى العاكس للأحداث : (Le narrateur reflécteur) .

ويلاحظ أن هذا التصنيف ينطلق ، كما هو واضح ، من معيار المسافة الفاصلة بين المؤلف والقارىء وشخصيات الرواية ، مما يجعله أقرب لدراسة مشاكل الصوت منه لوجهة النظر .

وأخيرا وفى سنة ١٩٦٢ ، أخذ الناقد برتيل رومبير Bartil Romberg تصنيف ستانزيل Stanzel ـ فأكمله بإضافة حالة رابعة ، هى المحكى الموضوعى التى تقابل الحالة السابعة من تصنيف فريدمان ، وهكذا أصبح لدينا تصنيف رباعى يتكون من :

١ ـ محكى ذو مؤلف كلى المعرفة : (Rècit a auteur omnicient) .
٢ ـ محكى ذو وجهة نظر : (Rècit a point de vue) .
٣ ـ محكى موضوعى : (Rècit objectif) .

٤ - محكى بضمير المتكلم : (Récit a la premiére personne) .

وهو ما يعكس شذوذ الحالة الرابعة عن معيار تصنيف الحالات الثلاث الأولى . .

إلى جانب هذه الدراسات ، توجد دراسات أخرى معاصرة ، يمكن اعتبارها أسلم من السابقة ، سواء من حيث الوضوح ، أو من حيث ضبط المفاهيم ومن جملتها تلك التى قام بها كل من جون بويون J. Pouillon فى كتابه (الزمن والرواية Temps et Roman) وت . تودوروف T. Todorov فى (مقولات المحكى الأدبى Les Catègories du récit littéraire) وكذا ج . جنيت G. Genette فى كتابه (وجوه Figures III- III) .

وهكذا ، فإذا كنا بوصفنا قراء لا ندرك المتن الحكائى إدراكا مباشرا وأوليا ، كما سبقت الإشارة لذلك ، إلا من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد ، الذى يتغير بدوره بتغير تموضعاته واختلاف أنواع العلاقات التى يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلى ، مما يكون له دون شك انعكاسات واضحة على شكل تلقينا له، وبالتالى قراءتنا له ، ذلك أن هذه النظرة (Regard) أو « الطريقة التى يتم بها إدراك الحكاية من قبل السارد »[١٥] . وإن شئنا الدقة أكثر ، هذا « المظهر الذى يعكس العلاقة بين ضمير (هو) فى الحكاية ، وضمير (أنا) فى الخطاب ، أى بين الشخصية والسارد »[١٦] هو ما يرمى إليه النقاد من وجهة النظر ، بالرغم من اختلاف مصطلحاتهم وتنوعها . وقد حصر ج . بويون J. Pouillon مختلف أشكال تمظهر هذه الرؤى فى ثلاث ، نعرضها نقلا عن مقال تودوروف السابق ، مع ملاحظة بسيطة ، وهى أن المسألة تتخذ على المستوى العملى التطبيقى ، مظهرا آخر مغايرا ؛ وأكثر تعقيدا ، مما ستبدو عليه فى المستوى النظرى ، الذى يسعى دائما ليكون واضحا وبسيطا « لأن التجربة الروائية علمتنا ذلك ، فليس هناك نماذج لوجهات النظر مرسومة على أساس شكل واحد . ومدعمة بانسجام خالص . ولكن ، لكى نتجنب أن ننساق بعيدا ، يجب علينا أن نتصرف هنا بالطريقة الأكثر تبسيطية »[١٧] .

وهذه الرؤى هى :

١ - الرؤية من الخلف (Vision par Derriére)[١٨] :

وتستخدم عادة فى الروايات الكلاسيكية - بلزاك ، فلوبير . ويتميز السارد فيها بكونه يعرف كل شىء عن شخصيات عالمه ، بما فى ذلك أعماقها النفسية ، مخترقا جميع الحواجز كيفما كانت طبيعتها . كأن ينتقل فى الزمان والمكان دون صعوبة ، ويرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما فى خارجها ، أو يشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ليتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات . تستوى عنده فى ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها ، إنها بالنسبة له كتاب يطالعه كما يشاء ، كل هذا كى يزودنا بتفاصيل عالم يهيمن عليه بشكل تام ، وكأنه إله ، ويفترض أن تحكى الروايات التى من هذا النوع بضمير الغائب . ويرمز تودوروف لهذه الرؤية بالمعادلة (سارد > شخصية)[١٩] . أى أن السارد أكثر معرفة من الشخصية ، وقد تعرضت هذه النظرة للطعن من طرف بعض النقاد لمالها من انعكاسات سلبية على تماسك العمل الروائى ووحدته ، فهذا هنرى جيمس يقول معلقا عليها : « إن هذا القص أدى إلى التفكك وعدم التناسق ، حيث إن الانتقال المفاجىء من مكان إلى مكان ، أو من زمان إلى زمان ، أو من شخصية إلى شخصية ، دون مبرر بل دون الانطلاق من بؤرة قصصية محددة تكون نتيجته التشتت وعدم الترابط العضوى بين المقاطع المختلفة فى الرواية ، ولذلك نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية ، تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها »[٢٠] .

٢ - الرؤية - مع (Vision- avec)[٢١] .

وهى رؤية سردية كثيرة الاستعمال ، خصوصا فى الموجة الجديدة للكتابة الروائية ، حيث يعرض العالم التخييلى من منظور ذاتى داخلى لشخصية روائية بعينها ، دون أن يكون له وجود موضوعى محايد خارج وعيها ، ولعل هذا ما جعل الناقدة البلجيكية فرانسواز فان روسم كيون Francoise van Rossum Gyom تسميها بالواقعية الفينومينولوجية - الظاهراتية - "Rẻalisme phénoménologique"[٢٢] . إن السارد هنا بالرغم من كونه قد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات ، إلا أنه مع ذلك لا يقدم لنا أى تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصيات ذاتها إليه ، ويمكن أن نميز هنا شكلا

فرعيا يتم الحكى فيه بضمير المتكلم ، وبذلك تتطابق شخصية السارد بالشخصية الروائية ، دون أن يؤثر ذلك على طبيعة العمل الروائى ويحوله لأوتوبيوجرافية . لأن ذلك متوقف أساسا على نوعية التعاقد المبرم بين الكاتب والقارىء ، أهو تعاقد أوتوبيوجرافى أم روائى ؟ -(٢٣) ، كما يشير لذلك فيليب لوجون Ph. le Jeune . ولا علاقة له إطلاقا بنوعية الضمير المستعمل فى السرد ، وهكذا يمكن أن يتحول الحكى بعد ذلك لضمير الغائب دون أن يفقد القارىء الانطباع السابق المتعلق بكون الراوى شخصية مشاركة فى الرواية ، ويمثل تودوروف لهذه الرؤية بالمعادلة (سارد = شخصية)(٢٤) بوصفها دليلا على التساوى الحاصل فيها من حيث المعرفة بين السارد والشخصية ، على عكس الرؤية السابقة .

٣ - الرؤية من الخارج (Vision du dehors)(٢٥) :

وهى نادرة الاستعمال بالمقارنة للسابقتين ، وفيها يكون السارد أقل معرفة من أى شخصية ، (السارد < الشخصية)(٢٦) . وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد ، كالحديث عن وعى الشخصيات مثلا ، إن الأمر هنا لا يعدو أن يكون مجرد مسألة تقنية متواضع عليها ، لأننا إذا ما افترضنا جهلا كاملا للراوى بكل شىء ، فهذا يعنى أن الرواية لن يكون لها أى معنى وتصبح غير مفهومة .

وإذا كان ج . بويون قد توقف عند الحالات الثلاث السابقة ، فإن تودوروف اعتبرها ناقصة فعمل على إتمامها بإضافة حالة رابعة متفرعة عن الرؤية الثانية يسميها (Vision Stéréoscopique) - الرؤية المجسمة)(٢٧) التى نتابع فيها الحدث الواحد مرويا من قبل شخصيات عديدة ، مما يمكننا من تكوين صورة شاملة ومتكاملة عنه .

وإذا ما انتقلنا لجيرار جنيت ، فإن أول ما سنلاحظه هو استبعاده لمصطلحى (الرؤية Vision) و(وجهة النظر Point de vue) لما لهما فى اعتقاده ، من طابع - بصرى - (Visuel) - واستبدالهما بمصطلح - التبئير "La Focalisation" الذى استلهمه من مصطلح الناقدين بروكس ووارين (Focus of Narration) وهكذا يطلق مصطلح محكى غير مبأر أو تبئير فى درجة الصفر (-Récit non- focalisé ou focalisation zéro) بوصفه مقابلا لمصطلحى بويون وتودوروف . الرؤية من الخلف ، والسارد > الشخصية .

بينما يسمى الرؤية - مع ، التى يكون فيها السارد = الشخصية من حيث المعرفة ، بالمحكى ذى التبئير الداخلى - "le récit a focalisation interne" - وتجدر الإشارة بالمناسبة إلى أن مسألة التمييز بين هذا الصنف من التبئير والتبئير - الخارجى لا علاقة له إطلاقا بنوعية الضمير المستعمل فى الحكى - متكلم أو غائب - ، لأنه قد لا يعود بالضرورة على الذات المدركة ، أى الشخصية ، بقدر ما يعود على الذات المتكلمة أى السارد ؛ « فاستعمال - ضمير المتكلم - خلافا لما يقال بأنه يطابق بين شخص السارد والبطل ، لا يوجه إطلاقا تبئير المحكى فى البطل »(٢٨) أو كما قال تودوروف : « المحكى بضمير المتكلم لا يبرز صورة سارده ، بل يجعلها أكثر إضمارا »(٢٩) . وفى مقابل هذا يرى ج . جنيت أن المعيار السليم لبلوغ ذلك ، يكمن فى الفرق الموجود بين ما أسماه رولان بارت R. Barthes فى مقالته (مدخل للتحليل البنيوى للمحكى) « بالصيغة الشخصية أو الذاتية والصيغة اللاشخصية أو اللاذاتية mode personnel et a personne »(٣٠) بغض النظر عن نوعية الضمير المستعمل . وهكذا ، فالصيغة الأولى - الشخصية - يمكن تعرفها من خلال عملية إعادة كتابة المقطع بضمير المتكلم ، إن لم يكن مسندا إليه أصلا ، فإذا لم يتطلب منا ذلك سوى استبدال ضمير بضمير ، مع الإبقاء على صيغته التركيبية الأصلية على ما كانت عليه ؛ كما فى المثال التالى : « رأى شخصا مسنا فى صحة جيدة » نحولها لضمير المتكلم فنقول : « أرى شخصا مسنا فى صحة جيدة » فلاشىء تغير سوى الضمير . تأكدنا أننا أمام مقطع مبأر داخليا ، بالرغم من إسناده لضمير الغائب ، لأن صيغته شخصية ، ولا تتطلب أكثر من استبدال ضمير بضمير ، أما فى الصيغة غير الشخصية ، كأن نقول مثلا عن فلاح وهو يشاهد المطر يتهاطل : « إنه يبدو مسرورا من تهاطل المطر » فإن مسألة إعادة كتابتها مسندة لضمير المتكلم شىء صعب جدا ، ويقتضى تغيير البنية التركيبية الأصلية الكلية للجملة ، بفعل تواجد كلمة « يبدو » الدالة على الصيغة غير الشخصية التى تحول دون هذا التحويل ، كما تؤكد فى الوقت ذاته على أن التبئير هنا خارجى .

والحق أن السبق لاكتشاف هذه الحقيقة اللسانية لا يعود لرولان بارت R. Barthes بقدر ما يعود لبنفنيست Benveniste الذى أكد فى بعض مقالات كتابه المهم (مشاكل اللسانيات العامة - Problémes de linguistique gènerale) على أن الصفة الشخصية - Personnel لضميرى المتكلم والمخاطب ، (أنا/ أنت) تقابل الصفة اللاشخصية - non personnel - لضمير الغائب - ولعل فيما تحمله صفة الغائب من الدلالات ما يكفى لتأكيد ذلك »(٣١) .

نعود لنقول بأن جيرار جنيت يقسم التبئير الداخلى لثلاثة أنواع هى :

أ - محكى ذو تبئير داخلى ثابت (Récit à focalisation interne fixe) : ونموذجه المثالى هو رواية (السفراء les ambassadeurs) لهنرى جيمس التى قال عنها لوبوك « إن جيمس فى - السفراء - لا يخبرنا بقصة سستريثر ، إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه ، إنه يمسرحه »(٣٢) لأنه يعرض كل شىء من خلال وعى شخصية واحدة ، مما يؤدى حتما لتضييق مجال الرؤية ، وحصرها فى شخصية واحدة بعينها ، لدرجة تصبح معها الشخصيات الأخرى مسطحة ، كما ذهبت لذلك الناقدة البلجيكية - فرانسواز فان روسوم - ما دامت لا تدرك إلا من خلال عيون الشخصية التى يقع عليها التبئير .

ب - محكى ذو تبئير داخلى متنوع (Récit à focalisation interne variable)(٣٣) .

والنموذج المجسد لهذه الحالة ، هو رواية (مدام بوفارى لفلوبير : Madame Bovary- Flaubert) حيث يبدأ السرد مُبأرا على شخصية شارل ، ينتقل بعدها لشخصية - إما Emma - قبل أن يعود من جديد ليركز على شخصية شارل Charles .

جـ - ثم محكى ذو تبئير داخلى متعدد Récit à focalisation interne multiple)(٣٤) كما يحدث فى الروايات البوليسية ، وروايات المراسلة مثلا التى يتم فيها عرض الحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة ، كما هو الشأن فى رواية (العلاقات الخطرة Les Liaisons Dangereuses) .

أما حالة الرؤية من الخارج حيث السارد أقل معرفة من الشخصية (السارد < الشخصية) فيسميها ج .جنيت (بالمحكى ذى التبئير الخارجى le recit a focalisation externe)(٣٥) كبعض روايات ما بين الحربين العالميتين ، الأولى والثانية ، المعروفة بروايات (Dashiel Hammett) . أو بعض قصص إرنست هيمنجواى E. Hemingway (القتلة) (The Killers) حيث نتابع حياة وسلوك الشخصيات خارجيا مع السارد ، دون أن نتمكن من ولوج عالمها الداخلى ، عالم العواطف والأفكار .

إلا أنه إذا كانت هذه هى كل التبئيرات الرئيسية المعروفة فى عالم الكتابة السردية ، فإن الروائيين سيرا على عادة كل الفنانين والمبدعين نادرا ما يلتزمون بها ، بل إننا غالبا ما نجدهم يسعون لهدمها والتحرر من سلطاتها ، مستخدمين فى ذلك كل الوسائل والإمكانيات المتاحة لهم فى هذا المجال ، وفى هذا الإطار يمكن أن نـدرج كـل أشكـال (التحريف والإفساد - Altèration)(٣٦) وكذا عمليات (الخلط فيما بين الأنساق le mélange des systemes)(٣٧) التى قد يمارسها القائم بالسرد بين الفينة والأخرى ، لإحداث تغيير تبئيرى معزول وآنى داخل سياق منسجم مثلا ، خرقا منه للقاعدة العامة المهيمنة ، مما تكون له انعكاسات واضحة على مستوى القراءة ، بوصفه فعلا يتم التلاعب به هو الآخر عن طريق التلاعب السابق ، وقد حاول ج .جنيت في كتابه (وجوه III) تشخيص بعض هذه الحالات ، فلاحظ أن هناك صنفين اثنين يمكن إدراكهما : « ويقومان إما على إعطاء معلومات أقل مما هو - مبدئيا ضرورى ، وإما على إعطاء معلومات أكثر مما هو مبدئيا مسموح به داخل إطار التبئير المنظم للكل »(٣٨) ويسمى الأول - حذفا جزئيا - (Paralipse) ، أما الثانى فيطلق عليه اسم (Paralepse) . ومن الأمثلة الكلاسية للحالة الأولى ، السكوت المتعمد من قبل السارد فى السرد المبأر داخليا عن ذكر بعض الأفكار والحقائق الداخلية للبطل ، التى لها أهمية قصوى فى المتن ، والتى لا يعقل بأى حال من الأحوال تناسيها أو تجاهلها من قبل البطل موضوع التبئير ، كما فعلت الكاتبة أجاثا كريستى (Agatha Christie) - فى روايتها البوليسية التى تحمل عنوان (الساعة الخامسة وخمس وعشرون دقيقة)(٣٩) .

أما الصنف الثانى فيجد مرتعه الخصب والمفضل ، فيما يسمى عادة بالروايات النفسية المعروفة بهجوماتها المكثفة على دواخل الشخصيات من قبل السارد فى محاولة منه لتزويدنا نحن القراء ، بأكبر قدر ممكن من المعلومات الخاصة بها .

قائمة الإحالات المعتمدة فى الدراسة :

١ ـ عبد الحميد عقار : (وضع السارد فى الرواية بالمغرب) مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد ١ ، سنة ١٩٨٥ ، ص ٢٤

٢ ـ انظر : Francoise van Rossum- Guyon, **Critique du roman,** éd: Gallimard, p: 101.

٢ ـ انظر : W. Kayser: (qui raconte le roman), in **Poétique du récit.** ed: Points p: 71.

٤ ـ انظر : Ph. Hamon. (un discours contraint). in **Littérature et réalité.** ed: Points. p: 142.

٥ ـ ميشال بوتور ، بحوث فى الرواية الجديدة ، ترجمة : فريدا انطونيوس . سلسلة زدنى علما . منشورات عويدات ، بيروت . باريس الطبعة الثانية ١٩٨٢ ، ص ٨٩ .

٦ ـ د . عبد الفتاح كيليطو ، مقال تحت عنوان (ـ زعموا أن : ملاحظات حول كليلة ودمنة بين الرواية والسرد الكلاسيكى .) من كتاب : دراسات فى القصة العربية ، وقائع ندوة مكناس . عن دار مؤسسة الأبحاث العربية ، الطبعة الأولى ١٩٨٦ ، ص ١٨٥ .

٧ ـ انظر : G. Prince: (introduction a l'étude du narrataire), in **Poétique N' 14- 1973** p: 179.

٨ ـ انظر : Benveniste, **Problémes de linguistique générale.** Tome II, ed Gallimard, p: 82.

٩ ـ انظر : G. Prince: Op, Cit. p: 178.

١٠ ـ انظر : Groupe U. **Rhetorique génerale.** ed: points. p: 187.

١١ ـ انظر : G. Genette; **Figures III** éd: Seuil. p: 203.

١٢ ـ أنجيل بطرس سمعان ـ من مقال تحت عنوان : (وجهة النظر فى الرواية المصرية) بمجلة فصول ، عدد خاص عن «الرواية وفن القص» ، رقم ٢ سنة : ١٩٨٢ ، صفحة : ١٠٣ .

١٣ ـ انظر : G. Genette. Op. Cit. p: 204

١٤ ـ انظر : ——— op. Cit. p: 204- 205.

١٥ ـ انظر : ——— Op. Cit. p: 175.

١٦ ـ انظر : T. Todorov: (les Catégories du recit). in **l'analyse structurale du récit.** Communications 8. éd: points. p: 147.

١٧ ـ انظر : T. Todorov. Op. Cit. p: 147.

١٨ ـ انظر : ——— Op. Cit. p: 147.

١٩ ـ انظر : T. Todorov. Op. Cit. p: 147.

٢٠ ـ سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة فى ـ ثلاثية ـ نجيب محفوظ ، دار التنوير للطباعة والنشر . الطبعة الأولى ١٩٨٥ ، ص ١٨١ ـ ١٨٢ .

٢١ ـ انظر : T. Todorov. Op. Cit. p: 148.

٢٢ ـ انظر : Françoise van Rossum- Guyon: Op, Cit, p: 135.

٢٣ ـ انظر : Ph, Lejeune. **Le Pacte autobiographique.** ed, seuil, p: 44.

٢٤ ـ انظر : T. Todorov. Op, Cit. p: 148.

٢٥ ـ انظر : ——— Op, Cit. p: 148.

٢٦ ـ انظر : ——— Op. cit. p: 148.

٢٧ ـ انظر : ——— Op, Cit. p: 148.

٢٨ ـ انظر : G. Genette, Op, Cit. p: 148.

٢٩ ـ انظر : Groupe U. Op, Cit. p: 189.

٣٠ ـ انظر : R. Barthes, (introduction à l'analyse structurale des récits)

in **l'analyse structurale du récit.** Communications 8, ed; Points p: 26.

٣١ - انظر : Benveniste, Op. Cit, p: 225.

٣٢ - رينيه ويليك ، أوستين وارين ، نظرية الأدب . ترجمة : محيى الدين صبحى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية ١٩٨١ ، ص ص ٢٣٥ ، ٢٣٦ .

٣٣ - انظر : G. Genette. Op, Cit, P: 207.

٣٤ - انظر : ———— Op, Cit, P: 207.

٣٥ - انظر : ———— Op, Cit, p: 207.

٣٦ - انظر : ———— Op, Cit, p: 211

٣٧ - انظر : R. Barthes Op, Cit, p: 26.

٣٨ - انظر : G. Genette, Op, Cit, P: 211.

٣٩ - انظر : R. Barthes, Op, Cit, p: 26.

إشكالية الكتابة

فى الـرواية الجديدة

من الواقعية إلى الواقعية المضادة

محمد على الكردى

لقد قامت الرواية الفرنسية الجديدة على أنقاض الـرواية الـواقعية والنفسيـة التقليديـة التى نظّر لهـا ، إلى حد كبـير ، الفيلسوف المجرى الشهير « جورج لوكاتش » الذى كان يؤمن بأن هناك تلازماً عضوياً بين بنية الرواية ، من حيث هى نوع أدبى مستحدث ، وتركيبة المجتمع الـرأسمالى الحـديث الذى تطغى فيه الروح الفردية والمصالح المادية الصرف على القيم الجماعية والعلاقات الإنسانية الصادقة ، أو الحميمـة . ولقد بلور « لوكاتش » هذه الفكرة عبر نموذج « البـطل الإشكالى » الذى يفترض ضمناً أن عالم الرواية يقـوم ، على عكس عـالم الملحمة ، على نوع من التعارض الجذرى بين البطل والعالم . وذلك بالقدر الذى يبرز فيه هذا الأخير فى صورة بالغة التدنى بالنسبة للطابع المطلق للقيم الإنسانية ، وبالقدر الذى يضل فيه البطل ، الزائف الوعى ، عن طريق الصواب بالرغم من إيمانه بالمثل والقيم الأصيلة التى تشكل ، فى واقع الأمر وبطريقة غير مباشرة ، الخلفية الإيديولوجية الحاملة للعمل الأدبى أو الفنى نفسه[١] .

ولعل العيب الرئيسى الذى يقوم عليه هذا التنظير الذى تبناه « لوسيان جولدمان » وروّج له فى محاولاته العديدة لتأسيس علم اجتماع أدبى موثوق به ، هو قيامه على منظور إيديولوجى مفارق لطبيعة العمل الأدبى من حيث هو ممارسة « كتابية » فى المقـام الأول . ومعنى ذلك أن « لوكاتش » ، ويتبعه فى ذلك تلميذه « جولدمان » مؤسس البنيوية التوليدية ، لا ينطلق من المؤلف الأدبى نفسه لتأسيس أحكامه وبناء مقولاته ، وإنما ينطلق من تصورات ومفاهيم مسبقة كانت ، فى البداية ، مستـوحاة من نماذج كانطية وهيجلية مثاليـة ، ثم انتهى بدمجهـا فى نوع من الشمولية التاريخية الماركسية التى لم تتخلص تماماً من المؤثرات الهيجلية ، وذلك ليحدد على أسـاسها مـا هو صـادق وأصيل وما هو زائف ومضلل ، وما هو واقعى وغير واقعى . ومن هنا نراه ينعت كل محاولات السيرة الذاتية ، أو الاهتمام بالشكل الفنى ، بأنها نوع من تفتيت الـواقع أو الاغتـراب فى أشكال خيالية زائفة تطمس الواقع التاريخى ، من حيث هو اجتماعية جدلية ذات دلالات معبرة[٢] .

ولعل الربط بين الرواية وبين تصوير الواقع ، أو ما سوف يسمى بالواقعيـة ، أقرب إلى طبيعـة هذا النـوع الأدبى ، كما يـذهب « هنرى ميتـران »[٣] ، أو أقـرب إلى مـا قصـد إليـه « باختين » بالبنية الحـوارية المفتـوحة متعـددة الأصوات[٤] .

وليس هناك - من ثم - حاجة إلى كل هذا التنظير الإيديولوجى المسبق الذى قام به « لوكاتش » وأقحمه بطريقة تعسفية على الأعمال الأدبية التى لا يمكن ، بأى حال من الأحوال ، أن تكون تعبيراً مباشراً عن الواقع وحركته وإلا فقدت خصوصيتها من حيث هى أعمال فنية ، وأصبحت مجرد وثائق تقريرية أو إخبارية . ومع ذلك ، فإن الربط بين الواقع والرواية يظل قضية مسلماً بها لكنها قضية تقوم على مفارقه عويصة ، وذلك بقدر ما تشكل الرواية ، من حيث هى نوع أدبى أو شكل من الأشكال الفنية ، ضرباً من تنظيم الواقع أو إعادة صياغته بطريقة يلعب فيها الخيال الدور الأساسى . من هنا نفهم أنه يصعب علينا إدراك مدى ما تقدمه الرواية الجديدة من ابتكار فى وسائلها وأهدافها إلا انطلاقا من هذا المبدأ الرئيسى ألا وهو معارضتها للرواية التقليدية ، لا من حيث المضمون ودلالاته السوسيولوجية كما يذهب « لوسيان جولدمان » فى تفسيره لروايات « آلان - روب جرييه »[٥] ، وإنما على مستوى تقنية الرواية وعملية الكتابة ووظيفتها والغاية من الإبداع الروائى أو الأدبى بعامة .

إن المعارضة التى تقودها الرواية الجديدة لمفهوم الواقع هى أساسا ، على مستوى تقنية الرواية ، طرح لإشكالية التصوير المرجعى من خلال عملية الكتابة . لكنها من حيث طرح قضية الواقع وأسبقيته على ممارسة عملية الكتابة لا تبعد كثيراً عن وضع الخلاف المشهور حول أسبقية المعنى أو اللغة ، وهو الخلاف الذى حسمته البنيوية لصالح أولوية اللغة المنتجة لدلالاتها عبر المساحات النصية التى تعمل بها . أما بالنسبة لقضية التصوير المرجعى ، فهى تتطلب بعض الإيضاحات ، أولاً حول مفهوم الواقع ، وثانيا حول طبيعة عملية القص أو السرد .

> يقول لنا « تودوروف » بصدد الواقعية فى الأدب :
>
> « إن نقاد ومؤرخى الأدب كثيراً ما قالوا بأن أى مؤلَّف خاص لا يخضع لقوانين الخطاب الأدبى فحسب ، وإنما كذلك للواقع الذى يمثل صورة له . وعلى هذا الأساس تكونت نظرية فى الواقعية وهى ، على الرغم من الانتقادات المتكررة التى تعرضت لها ، مازالت موجودة حتى أيامنا هذه . وعلينا قبل الانتهاء من هذا العرض الموجز لنظرية الخطاب الأدبى ، أن نراجع علاقات هذا الخطاب بالواقع . إن القول بأن النص الأدبى يرجع إلى الواقع ، وأن هذا الواقع يشكل مرجعه ، معناه إقامة علاقة مصداقها الحقيقة واتخاذ سلطة إخضاع الخطاب الأدبى لاختبار الحقيقة ، وحق القول بأنه حقيقى أو مزيف »[٦] .

ولقد أبرز لنا كاتب هذا الفصل مفارقة طريفة ، إذ كان أوائل منظرى الرواية ينظرون إليها على أنها نوع أقرب إلى الأكاذيب والأقوال الخادعة[٧] مقارنة بعلم التاريخ الذى يقوم على تصوير الواقع وتقصى الحقيقة . لكن المنطق الحديث قد أثبت ، على كل حال ، خطأ الحكم على الخطاب الأدبى بالخطأ أو الصواب فى تصوير الواقع ، لأن هذا الحكم لاقيمة له بالنسبة للأدب الذى يعتمد بصفة أساسية على الخيال . ومع ذلك ، فإن العلاقة التى يقيمها الأدب مع الواقع لا تختفى تماماً ، وإنما علينا أن نبحث عنها ، كما ينصحنا تودوروف ، على ضوء ما أسماه الكلاسيون بـ«احتمال الصدق» (Vraisemblance) .

ويبدو أن هذا المفهوم يخضع لنوعين من القواعد : نوع يسميه الكلاسيون « قواعد النوع » وهى التى يجب على أى عمل فنى ، سواء كان ملهاة أو مأساة ، أن يتطابق معها تطابقاً جيداً . ولاتزال هذه القواعد حية بشكل أو آخر فى نفوس كثير من الناس ، إذ كثيراً ما نسمعهم يقولون هذا ليس بشعر أو هذه ليست مأساة ؛ والمراد بالطبع هو عدم مطابقة ماقرأوه أو شاهدوه لما ألفوه من أنواع أدبية أو أعراف خطابية موروثة . أما النوع الثانى ، فيرجع إلى تصور الرأى العام لطبيعة الواقع أو الحقيقة ، أى أن الحكم على عمل فنى ما يرد هنا إلى مدى مطابقته للصورة التى يرسمها جمهور القراء أو المشاهدين للواقع . من ثم يتبين أن لكل جيل تصوره الخاص للواقع ؛ كما يتضح ، فى نهاية الأمر ، أن هذا التصور عملية اتفاقية بحتة[٨] .

وإذا كان كل تصوير للواقع هو عملية اتفاقية فى المقام الأول ، ولايتم إلا من خلال رؤية فنية تضفى على هذا الواقع

حدوده وتحدد أطره وأشكاله ، فإن رواد الرواية الجديدة لايفهمون كيف يحاول دعاة التقليد أن يفرضوا عليهم بعض المفاهيم المتوارثة للواقع وكيف يمكن الاعتداد بها ركيزة أساسية يقوم عليها البناء الروائى ، كأنما هذا الأخير قد اكتمل على أيدى « بلزاك » و« فلوبير » و « زولا » فلاحاجة به إلى تعديل أو تغيير . وهم فى رفضهم لمبدأ تصوير الواقع هذا ، وللطرائق والأشكال الفنية الملازمة له ، بل لرؤى الوجود والاتجاهات الإيديولوجية الموجهة له أساساً ، يدينون كذلك مبدأ « التعبير النفسى » ، أى ترجمة انطباعات الكاتب وأحاسيسه الذاتية الخالصة ، الذى راج بصفة خاصة إبان العهد الرومانسى حيث امتزج العمل الفنى بذات المؤلف ووجدانه إلى درجة أنه أصبح لسان حالته الخاصة ومرآة صادقة لعواطفه وأحلامه[9] . وهم إذْ يدينون مبدأ « التعبير » هذا لا يحكمون عليه من حيث مطابقته لأغراض عصره وحاجاته الفنية والتعبيرية وإنما من حيث ميل المحافظين من الكتاب إلى الاستمرار فى تقليده مع صِنوه الواقعى ، كأنما لا يُوجد فى فن الرواية أو الأدب غير هاتين الوسيلتين للتعبير عن الإنسان : وصف واقعه وبيئته من جهة ، وشرح نفسيته وتحليل أدق كوامنها من عواطف وانفعالات من جهة أخرى .

ونعود إلى عملية « القص » كى نفهم علاقتها بقضية التصوير المرجعى . ويبدو لنا هنا أن موضوع تعريف القص قد شغل كثيراً من كبار النقاد الفرنسيين (من غير شك بعد ذيوع كتاب « مورفولوجيا الحكاية » لبروب) من أمثال « بارت » و « جينيت » و « بريمون » و « جريماس » و « تودوروف » و « ريكاردو » أهم منظرى الرواية الجديدة . ولنكتف بما يقوله لنا « جينيت » فى تعريف القص ، أعنى هذه الجوانب الثلاثة من المفهوم التى يقترحها علينا :

١ ـ ينطبق المعنى الشائع للقص على ما يمكن تسميته بـ « ملفوظ القص » (énoncé) أى الخطاب الذى يسرد لنا ، شفهياً كان أو مكتوبا ، حدثا أو سلسلة من الأحداث .

٢ ـ يؤخذ مفهوم القص بمعنى « الأحداث » نفسها التى تشكل ، واقعية كانت أم خيالية ، موضوع الخطاب القاص والوقائع « الخارجية » .

٣ ـ يُفهم القص كذلك ، وفقا للمعنى القديم ، على أنه « فعل السرد » نفسه من حيث هو حدث قائم بذاته[10] .

أما « ريكاردو » ، فلا مانع لديه من قبول هذا التعريف بأقسامه الثلاثة ، لكنه يفضل استخدام المعنى الأول لفعاليته بالنسبة لفهم الممارسات الخاصة بكتابة الرواية الجديدة . وخلاصة ذلك أن القص يشمل جانبين : فهو أولاً نص ، وثانياً نص يخص أحداثا وزمانا أو عالما ، سواء كان واقعيا أو خياليا « خارج » اللغة . ويضيف « ريكاردو » إلى هذه الثنائية بعداً ثالثا وهو بعد « التخيل » (fiction) ، إذ يقول :

> « إن الحدث الذى يُسرد ليس مجرد تتابع كلمات سطرها الكاتب على الورقة ؛ وليس ـ زيادة على ذلك ـ الحدث الذى رجع إليه وهو يكتب ، سواء كان واقعياً أو خياليا . إنه أثر انتظام الكتابة فى مرجعيتها إلى هذا الحدث أوذاك سواء كان واقعياً أو خياليا : وهو ماسوف نسميه تخيلاً »[11] .

من ثم يكون للتخيل وضع خاص ، فى نظر « ريكاردو » ، إذ إنه عليه أن يجمع بين لغة القص أو حَرْفيتها التى لاتفارق حيز الورقة المكتوبة وبين ما يبعثه فى مخيلتنا ، بواسطة عملية الصياغة أو عملية ترتيب وتنسيق علامات الكتابة ، من تصورات خارجية أو خاصة ، كما يقال ، بالمرجع . وليس من شك فى أن أهم هذه الطرائق التى تشير بها الكتابة إلى العالم الخارجى هى عملية « التتابع الأفقى » للعلامات ، وهى الطريقة التى تسمح لنا برؤية أحداث العالم الخارجى أوسردها بطريقة آنية أو فى دفعة واحدة .

لكن الخيال ، كما يذهب « ريكاردو » ، لا يستطيع أن يجمع بين بُعْدَى اللغة والإشارة المرجعية فى لحظة واحدة ، إذْ يجب على واحد منها أن يتخلى عن مكان الصدارة : فإما أن تبرز اللغة فتسود الأدبية ، أو ما يسميه « تودوروف » بالحَرْفية ، أى تركيز الضوء على عمليات الكتابة نفسها ، وتتألق الشاعرية ؛ وإما أن تكتفى اللغة بوظيفتها التقريرية المألوفة بوصفها أداة توصيل وإخبار فيغلب التصور الخارجى ولا نلتفت إلى الحضور المادى لطبيعتها المشكلة للنص . لكن يبقى ، مع ذلك ، أن كل نص أدبى هو بالضرورة « مجال صراع » بين هذين

البعدين . ومن ثم ، تميل « الأدبية » ، أى خصوصية الخطاب الأدبى ، إلى التحقق كلما ساد بُعد اللغة ، كما تميل إلى الزوال كلما ساد البعد التصويرى أو المرجعى .

ولما كانت الرواية الجديدة تقوم فى جوهرها على تثوير المفاهيم الأدبية والفنية مع الإفادة من تقنيات الفنون والعروض الحديثة ، وعلى رأسها فن السينما وما يجدده من أبعاد وإمكانيات جديدة للرؤ ية والتصوير ، الأمر الذى يتطلب تجاوز الرواية التقليدية وما تقوم عليه من رؤ ى وأشكال فنية خاصة بها ، وبعالم الأدب والحياة المعاصرة لها التى كانت تسيطر عليها المفاهيم الإيديولوجية والتصورات الأخلاقية المتصلة بالطبقات « البرجوازية » المهيمنة ، خاصة فى فترة ترسيخ دعائم المجتمع الصناعى الحديث ، فإنه من الطبيعى أن نرى زوادها يميلون إلى إبراز جانب اللغة على حساب جانب المرجع ؛ ومن البديهى أن ينشأ بين جنباتها جو من التوتر والصراع يقابله لدى القارىء ، خاصة فى البداية ، إحساس بالقلق والضياع يولده لديه طرح الكاتب المستمر لمفهوم القص وأساليبه بطريقة استفزازية . ولعل هذا الموقف الاستفزازى الذى يتخذه القص الحديث من القص التقليدى لايتعلق بالأدوات والتقنيات الخاصة بمجاله فحسب ، وإنما بالتصورات العامة للعمل الفنى وطبيعته ، وبظاهرة الإبداع ووضع المؤلف وموقفه من عملية الكتابة . ذلك أن هذه التصورات ، وإن كانت ذات طابع نظرى ، لايمكن أن تنفصل بحال من الأحوال عن الممارسات والمعالجات الفنية المرتبطة بها والمتفاعلة معها .

فنحن ، على سبيل المثال ، قد درجنا فى الحديث عن العمل الفنى أو المؤلف الأدبى على النظر إليه فى صورته الكلية ؛ أى أننا حينما نتناول أعمال كاتب من الكتاب بالتحليل والتفسير نحاول بقدر الإمكان أن نلم بها ، بداية ، فى نظرة شمولية ، وذلك بغية تحديد أطرها العامة وتعرفُ رؤ يتها الفنية وما تتضمنه من أحكام القيمة التى تهيمن عليها ، ثم نقوم بعد ذلك بتحديد المراحل أو تخيل الأجزاء أو المستويات التى تنقسم إليها . ولما كان هذا الموقف ، الذى تقتضيه الوحدة « العضوية » للعمل الفنى من حيث هو كل متكامل متناسق البناء ، يفترض قيامنا بعملية توحيدية وتركيبية تتجاوز خصوصية كل عمل إبداعى فى فرديته وتلقائيته ، فإن أصحاب المنحى الجديد ، سواء فى الرواية أو فى العملية النقدية المقومة لها والتى لا تخلو منها ضمناً أية رواية جديدة ، يرفضون هذا المنظور الشمولى ويؤثرون الاعتماد على مفهوم النص بوصفه وحدة إنتاجية وإبداعية أساسية ومستقلة . وهذا ما يتفق مع روح المقولة الشهيرة المأثورة عن « الآن روب ـ جرييه » التى يعرف بها الأدب الجديد ، وخلاصتها أن هذا الأدب « ليس كتابة لمغامرة وإنما مغامرة لكتابة » ، وليس من شك فى أن المغامرة التى هى تنام حر للكلمة لا معنى لها إلا بخروجها عن كل إطار شمولى يعمل على تحديد حركاتها ومسيرتها بطريقة مسبقة ، فلا مغامرة دون مفاجآت ومفارقات أو تحولات غير متوقعة .

هكذا يتحدد دور المؤلف من حيث هو كاتب (Scripteur) يقوم بتسجيل حركة الكتابة نفسها وتناميها عبر الصفحات البيضاء . وليس من شك فى أن حركة الكتابة المقصودة ، هنا ، هى الحركة الحرة أو المطلقة للغة نفسها فى انعتاقها من أى اتجاه محدد أو قصد مسبق ، وفى تخلصها من كل فكرة أو غاية يُهدف الوصول إليها . وما الكاتب ، فى هذه الحال ، إلا المخرج أو المنفذ الذى يقوم باستخدام اللغة مادة تشكيلية وفقا لما تمليه عملية الممارسة نفسها من إيحاءات وتصورات متولدة تلقائيا بفعل آلياتها الخاصة كالكناية والاستعارة والتشبيه والمقارنات وكل أنواع التوليدات الصوتية ، ومنبثقة من مختلف المجالات السميولوجية المتاحة كرموز السينما والمسرح والاحتفالات والطقوس وفنون الرسم والدعاية والإعلان ، وغير ذلك مما زودت به الحضارة المعاصرة ثقافة الكاتب من صور وأدوات عمقت وأثّرت بها رؤ يته للعالم والأشياء .

لا غرو ، من ثم ، أن يؤ من رواد الأدب الجديد بان الكاتب لا يخلق أو يبدع عملا فنيا ، كما تعودنا أن نقول من منطلق الإلهام الرومانسى ، وإنما يقوم بإنتاج نص أو نصوص هى أقرب ما تكون إلى « الآلات اللغوية » التى يمكن تفكيكها وتركيبها بفضل ما توفره اللغة وفنونها من أدوات وتصورات ومفاهيم . ومن هنا يتولد ، كما يبدو ، لدى الأدباء الجدد هذا الالتزام بالتخلى عن الأبعاد النفسية والاجتماعية المجاوزة أو المفارقة للنص فى فهم وتفسير عمليات الإنتاج الأدبى نظراً لكونها تنصب ، من منظور النقد الإيديولوجى التقليدى ، على ظواهر خارجة عن مجال الممارسات والإنجازات اللغوية ـ

بمعناها الفنى العريض ـ التى تعد جوهر العملية الأدبية ؛ وإن كان لابد أن يكون لهذه الأبعاد بعض الاعتبار فلينظر إليها من حيث هى أثر من آثار النص وليس أحد البواعث أو الأسباب المنتجة له . ولـذلك يصعب تقييم العمـل الفنى ، كما نـرى كثيراً ، من منظور آراء الكاتب وأفكاره وخاصة نواياه وأغراضه « الخفية » التى تنسب عادة إليه بطريقة بالغة التعسف ، وفى أغلب الأحيان ، خارجة على عملية الإبداع الأدبى نفسه كما يتجسد فى النص .

وتبرز كذلك معارضة القص الجديد للقديم فى نقطة لم تكن حكراً على الرواية ، وإنما ظهرت وتبلورت أساساً فى المسـرح الفرنسى المعاصر وبصفة خاصة فى مسرح العبث والزرايـة ، وهى نقطة تحطيم أو انقراض الشخصية التى كانت تعد إحدى الركائز الأساسية للرواية التقليدية التى كان يعتبرها بعض النقاد من أمثـال « جولـدمان » القـاعدة الأسـاسية لقيـام الـروايـة « العضوية » الملتحمة بحركة التاريخ والمجتمع ، والتى عُدَّ ـ من ثم ـ انقراضها فى الأدب المعاصر دليلاً على اغتراب الإنسان الأوروبى وانسحاقه تحت وطـأة الحضارة التكنـولوجيـة بالغـة التعقيد(١٢) .

ولربما كانت فكرة تحطيم الشخصية وأن يستبدل بها نوع من المسخ الإنسـانى أقـرب ـ من حيث هى فكـرة ـ إلى مسـرح « بيكيت » وفلسفة الخواء التى تقوم عليها رؤيته الأدبية بالغة التجريد ؛ ولكن رواد الرواية الجديدة كانوا ، فى الواقع ، أكثر اهتماماً بالجانب « التقنى » من الموضوع ، وذلك بقدر ما كانت الشخصية ترتبط فى الرواية التقليدية بمبدأ « الرؤية الواقعيـة والتعبيرية » ، وهـو المبدأ الـذى يمثل ، فى نـظرهم ، الوهم الأساسى الذى يجب أن يقضوا عليه حتى يستطيعوا التخلص من إسـار الإيديـولوجيـا التقليديـة ومن الأبعاد التى تحـددها أو تفرضها ضمناً على منظور الإبداع أو النقـد الأدبى ، وحتى تتاح لهم فرصة تجديد وسائلهم وأدواتهم وابتكار مايتلاءم من طرائق الفن والإبداع مع حاجات عصرهم ومتطلباتهم الثورية الرافضة لكل الأشكال والصيغ البالية والجامدة الموروثة عن الماضى . لذلك مثلت قضية الشخصيـة وكيفية التغلب على وظيفتها فى الرواية ، من حيث ارتباطها بالمنظور الروائى للعالم والأشياء ، ومن حيث تمثيل الراوى لشخصية المؤلف ومـدى مطابقته لآرائه وأهدافه ، مرحلة مهمة فى تاريخ الرواية الجديدة منذ بداية انتشارها فى فترة الخمسينيات من هذا القرن .

ولقد اتخذ هذا التحطيم أشكالاً عديدة لعل أهمها هو تفتيت الـرؤية عنـد البـطل ، بحيث لا يستـطيـع أن يـوحـد بـين الانـطباعـات الجزئيـة المختلفة التى يستمـدها من التجـارب المتعددة التى يتعرض لها خلال حياته أو خـلال ما يمـر به من أحداث . ولقد برز هذا التفتيت واضحاً جلياً فى رؤية البطل الرئيسى لرواية « كلود سيمون » الحاصل عـلى جائـزة نوبـل للأدب عام ١٩٨٥ وعنـوانها (طريق الفـلاندر) وفى روايـة (البصاص) للروائى الكبير « آلان روب ـ جرييه » . ويبدو أن الهدف الذى يرمى إليه الروائى الجديد من هذا التفتيت هو القضاء على مبدأ الرؤية الشمولية التى ينسبها الروائى التقليدى لنفسه بحيث يبدو مسيطراً على مسرح الأحداث برمته ، كـما يبدو عالما بكل خفايا نفوس أبطاله ؛ وهو منظور يتعارض مع « الواقع الفعلى » لطبيعة الرؤية الإنسانية التى لا يمكنها بـأية حال من الأحوال أن تتسم بهـذه الشمولـية والتعميم . ومن أشكال هذا التحطيم أيضا اختصار أسماء الشخصيات والخلط بين الجنسين ومزج المواقف بحيث يستحيـل التقدم المنطقى المطرد وتنعدم إمكانية التراكم المعرفى الذى يُثرى علمنا بأبعاد الشخصية ويولد لدينا الانطباع القوى بسيطرتها على محيطهـا وعلى مسار الأحداث ، وفقاً للمفهوم « البروميثى » المسيـطر على الفكر الغربى السائد منذ عصر النهضة . ولقد انتهى هذا الموقف ، فى أغلب الأحيان ، بتغليب منظور « الأشياء » على الإنسان بحيث بدت وكأن تكاثرها يفرض وجودها وسيطرتها عليه ، وبهيمنة اللغة التى تضخمت آلياتهـا إلى الدرجـة التى أصبحت فيها « الشخصية الرئيسية » خـاصة فى فتـرة نهايات موجة الرواية الجديدة .

إلا أننا نجد ، بجانب مبدأ انقـراض الشخصية وظـاهرة هيمنة اللغة ، عدة تقنيات أخرى من تقنيات معارضة الرؤية الواقعية التى يعتمد عليها فن القص فى الرواية الجديدة . ولعل أهم هـذه التقنيات مـا أبرزه لنـا « جـان ريكـاردو » وهى : « المعارضة النصيـة » و « معارضـة الأحداث » و « المعـارضة الانعكاسية » ومبدأ « تدهور القص » .

وتبرز المعارضة النصية التى لا تخلو من معارضة بين الأحداث فى رواية (المحاولات) للروائى المعروف « آلان روب ـ جرييه » الذى يحاول فيها معارضة أحداث (مأساة أوديب) لسوفوكليس ؛ وذلك بحيث يقوم بطل الرواية ، ذو العنوان البالغ الدلالة ، وهو الجانى ، بالتحقيق فى جريمة قتل أبيه والوقوع فى حب زوجة والده . ولكن إذا كانت (مأساة أوديب) تقوم على فكرة القدر وتقدم لنا الأحداث بوصفها أمرا مفروغا منه ، وهو الأمر الذى يضفى عليها شحنة هائلة من « الباثوسى » ويشل الإرادة الإنسانية أمام القوى الكونية الخارقة ، فإن العلاقة بين الأفعال وتحققها فى رواية (المحاولات) ، كما يقول الناقد ، ذات طبيعة « داخلية » إذ البحث الذى يجريه البطل « ولاسى » عن جريمة « قتل » لم تحدث بعد ، هو الذى يدفعه إلى إتمامها ؛ أى أن البحث هنا عملية منتجة للأفعال ومولدة للأحداث . أما فى مأساة « أوديب » فإن العلاقة بين الأحداث تظل « خارجية » ، وذلك بقدر ما يقوم جوهر المأساة على كشف أبعاد جريمة قائمة وعلى إظهار إدانة مسبقة ومحتومة . أو بمعنى آخر ، يمكن القول إن عملية الكشف تخضع فى المأساة لمبدأ « التصوير ـ التعبير » ، بينما هى تقوم فى الرواية الجديدة على مبدأ « التحول » الذى يجعل الخيال حقيقة ويولد أحداثا غير متوقعة أو غير موجودة أصلاً[١٣] .

أما مبدأ « التأمل » (Mise en abyme) ، الذى يبدو أن « أندريه جيد » هو أول من استخدمه بطريقة واعية ، فهو عبارة عن تكرار مصغر للأحداث يشير بوصفه مرآة عاكسة لموضوع العمل الأدبى الرئيسى . ويتميز القص المصغر ، الذى يرتكز على هذا المبدأ ، بثلاث سمات هى : « التكرار » و « التركيز » و « الاستباق » ؛ وذلك بقدر ما يضاعف التكرار ويؤكد ما يحاكيه أو يشير إليه وبقدر ما يعمل التركيز على تبسيط موضوعه واستبعاد التفاصيل الزائدة ، الأمر الذى يبرز « عمل » آليات القص بوضوح وجلاء ، وأخيرا ينبىء الاستباق بالأحداث الكبرى ، لكنه بدلاً من تقويتها وتهويلها كما كان يفعل فى القص التقليدى (مثل نبوءة الساحرة فى مسرحية ماكبث مثلاً) ، نراه فى القص الجديد يعمل على تعطيلها ، بل تبديد أثر القص فى مجمله .

ومعنى ذلك أن مبدأ « التأمل » لايقصد به إلى إبراز حقول من التشابه بين مساحات الرواية ومكوناتها المختلفة من أحداث وأشخاص وموضوعات وخصائص لغوية فحسب ، إذ يعمل هذا المبدأ غالباً ، بطريقة معاكسة ، فيخلق بذلك مجموعة من الأشكال المتمايزة . والخلاصة أن فكرة التشابه التى يخدمها هذا المبدأ ، فى القص التقليدى ، تقوم على ضرب من العمليات التوحيدية التى يقصد بها التغلب على التنوع أو التعدد بتجميع الأحداث حول شخص واحد كالبطل الرئيسى أو حول مبدأ واحد كالموضوع الرئيسى الذى يعالجه الروائى . أما فى الرواية الجديدة ، فإن وظيفة التشابه التى يقوم بها مبدأ التأمل ، تهدف إلى تقويض هذه الوحدة سواء بواسطة عملية « انشطار » أو تقسيم الواحد ، أو بواسطة « الإدماج » أو توحيد المتعدد ؛ الأمر الذى يجعل عملية « التشابه النصى » تعمل على التشكيك فى صدق أو واقعية البعد المرجعى للأحداث[١٤] .

إن نشاط « المتشابهات » بطريقة مبالغ فيها يولد نقيضها ويسمح بعمل « تنويعات » (Variantes) . لكن إذا كانت المتشابهات تعمل فقط على مستوى نسيج القص فتقطعه أو تختصره بطريقة مفاجئة ، فإن دور المغايرات أجل خطراً لأنها تنصب على موضوع القص ومادته بطريقة أكثر جذرية . والمغايرات هى روايات مختلفة لنص واحد أو أساسى ؛ ولما كانت هذه « الواحدية » معيار واقعية القص ومصداق الأحداث التى يسوقها ، فإن الحفاظ عليها يُعد من واجب الكاتب إذا أراد المحافظة على اتساق القص وعدم خلخلته ، وذلك إما بإضفاء نوع من « التدرج الهرمى على المستويات الواقعية » أو « تعميم التخيل » بحيث يحايد بين المغايرات ويحد من عنفها المقوض للقص . وعلى هذا النحو تفقد هذه المغايرات قدراً كبيراً من « عنفها » وتصبح من النوع الذى يسميه الناقد « المغايرات العائمة » .

لكن هناك ، كما يبدو ، مغايرات يصعب تحييدها أو تخفيف أثرها عن طريق التخيل ، كما يصعب الحفاظ على وحدة القص من تضارب متناقضاتها المتزايدة ؛ وذلك لأن هذه المغايرات امتداد لمقطع متصل بالواقع وجزء لا يتجزأ من القص ، ومن ثم لا يمكن عزلها فى مجال ثانوى أو محدود كما كان الأمر بالنسبة للمغايرات العائمة . إن هذه المغايرات التى يسميها الناقد

« المندمجة » تستطيع أن تقطع القص ، وأن تعطل دوره الأساسى : وهو الإيحاء إلينا بوهم شموليته ودقة تسلسله واتساقه .

أضف إلى ذلك أن هذه المغايرات المندمجة أو القوية تستطيع أن تعم أو تسود إلى درجة تصبح فيها قاعدة القص نفسه ، القص الذى يتحول حينئذ إلى مجموعة من التشكيلات يناط بها إعادة ترتيب عناصر التخيل وأنساقه وتنظيماته بصفة مستمرة . هكذا ، يصبح القص آلة لإنتاج المغايرات ، آلة تعمل وفقا لقواعد تحويلية خاصة ، وهى « القلب » أو تبادل الأدوار فى المقطع أو المشهد الواحد ، و « الإبدال » أو إحلال مغايرة محل أخرى فى المقطع نفسه ، و « التحويل » أى إدخال المغايرات فى ترتيب أو تنظيم جديد ، وأخيراً « البلبلة » وذلك بإدخال عنصر خارجى فى نظام المغايرات[١٥] .

وعلى هذا المستوى من القص الكلى أو الأكبر يمكن أن تكون المغايرة بين روايتين (Versions) مختلفتين لقص (récit) واحد ، بحيث تكون هناك واحدة صحيحة والأخرى زائفة ، كما يمكن إدماج أكثر من رواية فى قص واحد ، الأمر الذى يولد « حربا » بين النصوص الخاصة بكل رواية . ولكى نعرف كيف تتم هذه الحرب ، لابد أولاً من تحديد وحدة القص . ويمكن لهذه الوحدة ، وفقا للناقد ، أن تكون من نمط « إلياذى » أى تقوم على وحدة المكان ، الأمر الذى يستبعد كل أهمية لتغير المكان ؛ وقد تكون هذه الوحدة ، إذا اعتبرنا التغير الزمنى منعدماً ، لحظة واحدة ، وهو النمط الذى يتجلى فى القص « الإرجائى » الذى يجمع بين مجموعة من الأحداث المتزامنة مثل رواية « المهلة » (Le Sursis) للكاتب « جان - بول سارتر » التى يدل عنوانها على إلغاء الزمن . وإذا كانت الوحدة تقوم على الإبقاء على الباعث نفسه فحسب ، فإننا بصدد قص من نمط « الأوديسا » حيث تتجمع الأحداث حول شخص واحد يكون بمثابة البطل الرئيسى أو حول موضوع واحد .

وغالباً ما تتم « المنافسة » بمعالجة قصين متوازيين يتجاهل كل منهما الآخر ، أو بمعالجة قصص متقاطع ، كما فى رواية الناقد « ريكاردو » نفسه : (الاستيلاء على القسطنطينية) ، الأمر الذى يضرم أوار هذه الحرب بين النصوص . لكن يمكن التغلب على هذا الصدام فى معالجة القصين المتوازيين باصطناع مبدأ « التدرج الهرمى » ، أى القيام بعرض لقص رئيسى ولقص ثانوى يتشابهان فى الأحداث ولكنهما لايلتقيان فى المكان أو الزمان نفسه ، ولا يخصان الأشخاص أنفسهم . وقد يعمل هذا التدرج هنا - بدلاً من الاعتماد على مبدأ المحايدة - بطريقة « الاحتواء » : أى أن القص الرئيسى يقوم بالدور الواقعى ويقوم الآخر بأداء الدور الخيالى أو بالتدليل ، كمثال حى أو تقريبى ، على أهمية الأول . لكن الصدام قد يزداد احتداماً حينما لا تتداخل الأحداث فحسب ، وإنما كذلك « أساليب الكتابة وطرائق التعبير » ، الأمر الذى يقدم لنا ، وفقا لكلام الكاتب ، « معركة » بين الأساليب فى إطار قص واحد .

وقد تلعب « المبادىء الانعكاسية » دورها فى هذا التنافس العام على شكل « محولات » . ولكى نفهم دور هذه المحولات ، علينا أن نتخيل مجموعة من الأحداث الواقعية يقابلها رسم أو لوحة تشير إلى أحداث مماثلة ، فإذا استطاع الواقع ، فى هذه الحال ، أن يفرض نفسه وأن يكون بمثابة الصورة الرئيسية للأحداث ، ؛ فإنه سوف « يتصيد » الصورة الأخرى ليجعل منها مجرد تمثيل أو تصوير خيالى له ؛ وإذا حدث العكس ، فإن الصورة الخيالية سوف « تتحرر » من الواقع أو تتحقق فيه . وليس من شك فى أن الصور ، سواء منها ما اقتبس عن فن الرسم والتصوير أو أخذ عن بقية الفنون الأخرى السينما والمسرح والزخرفة والإعلان والملصقات ، سوف تلعب دوراً كبيراً بوصفها محولات فى الرواية الجديدة .

وقد تكون المحولات على شكل « تداخل القص » كأن تنشأ قصة داخل القصة على مثال أحداث نتابعها فنتبين بعد قليل أنها تدور فى التلفاز وأن إحدى شخصيات القص تشاهدها . وقد يتحول نص من شكل إلى شكل آخر ، كأن ينتقل من حوار شعبى باللغة الدارجة إلى نص أدبى رفيع ، أو من أسلوب مباشر إلى أسلوب غير مباشر . وكل هذا يدل ، فى نظر « ريكاردو » ، على أن ما نظنه واقعا فى القص هو خيال ؛ على النحو الذى يغدو به خيالا كل ما ليس بواقع فى تصورنا ، وذلك طالما أننا لا نتخيل وقوع مثل هذه التحولات فى عالمنا الواقعى .

أضف إلى ذلك أن القص معرض كذلك للتعثر من جراء الصدام بين اللغة والمرجع . ذلك أن المبالغة فى استعراض اللغة وأفانين الكتابة يكشف ، فى النهاية ، طبيعتها الخيالية : والمبالغة ، فى الوقت نفسه ، فى إبراز البعد المرجعى تنتهى بالتشكيك فى الواقع . وهناك عدة وسائل لإحداث هذه الآثار . أهمها « الوصف » حيث يؤدى الوصف المبالغ فيه إلى الاستطراد ، ويؤدى هذا الأخير إلى قطع خطية الأحداث وتسلسلها وكذلك إضعافها عن طريق التفرعات الثانوية ، نظراً لأن الإغراق فى التفاصيل والجزئيات يصرف انتباهنا إلى عملية الوصف نفسها على حساب تقدم القص وتوالى الأحداث .

لا جرم ، من ثَم ، أن يُعطى « توحل » القص أو تعثره بهذه الطريقة انطباعاً بما يسميه الناقد « تمدد زمن الكتابة » إذ إن تعطيل سرد الأحداث الذى تسببه عمليات الوصف المطول يولد الإحساس بانقطاع « آنية التصوير المرجعى » ، وهو إحساس ينشأ من إطالة مستوى « التتابع اللغوى » الذى ينقل به القص تصويره للأحداث . وإذا كانت الصفات تظهر فى الواقع بطريقة آنية وتسجل بطريقة تتابعية ، فإن الأحداث تخضع للقاعدة نفسها . من ثم ، سوف يعمل التفرع هنا على توليد سلسلة من القص ابتداء من عدد محدد من الأحداث ، الأمر الذى يؤدى إلى تقاطع هذه الأخيرة وإعاقة تقدم القص . من هنا أيضا يستطيع مبدأ « التناوب » أن يقوم بتعليق بعض الأحداث ؛ لكن التعليق لا يمكن أن يكون مؤثراً ، فى نظر « ريكاردو » ، إلا بالتقاء مستويين فقط من التزامن إذ إنه عندما تتداخل مجموعة من المستويات المتزامنة سرعان مايفقد فاعليته ويؤدى إلى تحلل القص وتدهوره(١٦) .

إن الرواية الجديدة تقوم ، كما نرى ، على مجموعة من المعارضات . وإذا كانت هذه المعارضات تظهر ، فى البداية ، فى صورة حشد من السمات السالبة التى يراد بها مناهضة الأشكال والقوالب التقليدية للفن الروائى ، فإنها سرعان ما تتحول إلى قواعد إيجابية لبناء نوع فريد وثورى من القص . وليس من شك فى أن هذه « الروح الثورية » ، التى ولدت عدداً لا يحصى من فنون الكتابة وتقنياتها ، لم تظهر وتنتشر بهذه القوة إلا بفضل الثورة الكبرى التى أحدثتها المناهج البنيوية فى مجال العلوم اللغوية وفى مجمل حقول المعرفة الإنسانية .

الهوامش:

١ ـ يقول لنا « جولدمان » فى المقدمة التى يلحقها بكتاب « **نظرية الرواية** » للمفكر « جورج لوكاتش » بأن هذه القيم والمثل ، التى تشكل « البنية المعبرة » للرواية ، لا تظهر بطريقة علنية أو مباشرة فى وعى البطل أو فى نطاق العالم المرجعى الذى تدور فيه الأحداث ، إذ إنها تشكل ضربا من « الصيغة الأدبية للغياب » وذلك بقدر ما تبرز عبر ضمير الكاتب فى صورة « إلزام » أو « ضرورة أخلاقية » وليس فى صورة واقع فعلى .

انظر : Georges Lukacs, **La théorie du Roman.** Ed. Gonthier, 1963, p. 174.

٢ ـ انظر : Georges Lukacs, **Le roman historique.** Paris, Payot, 1972, pp. 262-286.، ليس من شك فى أن «لوكاتش» ينطلق فى أحكامه من بعض المبادىء « الأخلاقية » الأساسية مثل ضرورة التزام الفنان بالتعبير عن قوى الواقع التاريخى الحى وحركة المجتمع أو الشعب فى جدليتها الفعلية ، وهى الضرورة التى تشكل معيار الصدق والأصالة لديه ؛ إلا أن هذا المنطلق ، بالرغم من وجاهته ، يجعله يحكم على كل رؤية مغايرة بأنها « انحراف » أو « تدهور » ، وهو ما نراه فى إدانته للاهتمام بالشكل الفنى وما يسميه بالإطار « الأركيولوجى » للواقع التاريخى ، وكذلك للاتجاه « البيوغرافى » فى الرواية ، وحتى للانفتاح على المؤثرات الخارجية (exotisme) التى عنى بها كتاب القرن التاسع عشر .

٣ ـ انظر : Henri Mitterand, "La question du réalisme", in **Le grand Atlas des Litteratures, Encyclopaedia,** Universalis , France, 1990, p. 58.

٤ ـ من المعروف أن « باختين » قد حدد هذه البنية المفتوحة انطلاقا من دراستيه المشهورتين عن « دوستويفسكى » و « رابليه » ، وانطلاقا من تعريفه للبناء الروائى بوصفه نسقاحواريا متعدد الأصوات لايقبل هيمنة لغة واحدة أو سائدة ، وهو الأمر الذى لم يتم إلا بإدماج فن المحاكاة الهزلية الساخرة (الباروديا) .

والرؤية « الكرنفالية » فى قلب اللغة السائدة فى الأدب التقليدى . ولاشك أن هذه الرؤية الفنية أكثر معقولية من رؤية « لوكاتش » التى ترد مضمون العمل الفنى وشكله إلى أنماط من الواقع التاريخى المباشر ، وفى أغلب الأحيان اعتماداً على المقدمات النظرية التى يقدم بها الكتاب أعمالهم . أما « باختين » فقد حاول ، على السواء ، تجاوز النزعة الشكلانية التى كانت سائدة فى روسيا فى أيامه والنزعة التاريخية التى تجعل من الأدب مجرد فصل من تاريخ الفكر . ولقد تم له ذلك بتحديد « الموضوع الإستيطيقى » الذى يعالجه العمل الفنى بوصفة نسقاً دلاليا غير مغلق على نفسه، كما نجد عند « سوسير » ، وإنما - بالعكس - بوصفه نظاما من العلامات المشبعة بالأحكام الأخلاقية الضمنية أو المسبقة .

انظر الترجمة الفرنسية لكتاب « باختين » مع مقدمة منهجية ممتازة للباحث « ميشيل أوكوتريه » :

Mikhail Bakhtine, **Esthétique et theorie du roman.** Paris, Gallimard, 1978.

وبالنسبة لنقد « لوكاتش » انظر ملاحظات « ميتران » فى دراسته :

Henri Mitterand, **Le discours du roman,** Paris, P.U.F., 1980, p. 30

٥ - انظر : Lucien Goldmann, **Pour une sociologie du roman.** Paris, Gallimard, (Idées) 1964, p. 281.

وانظر دراستنا عن أعمال « جولدمان » :

محمد على الكردى : الرؤية الاجتماعية فى النقد الفرنسى المعاصر ، مجلة عالم الفكر ، المجلد ١٥ العدد الرابع ، يناير - فبراير - مارس ١٩٨٥

٦ - انظر : Tzvetan Todorov, "Poétique", in **Qu'est- ce que le structuralisme?** Ed. du Seuil, 1968 pp. 147- 148.

يبدو أن هذه سمة غالبة تميز بدايات الفن الروائى فى كثير من بلدان العالم . من ثم ليس بغريب أن تكون بدايات الرواية فى مصر محصورة فى رواية التسلية والترفيه ووسيلة لتوصيل المعرفة والتثقيف السريع .

انظر فى ذلك : عبد المحسن طه بدر ، **تطور الرواية العربية الحديثة** ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ص ١٢١ - ١٢٢ .

٨ - تودوروف ، المرجع السابق ، ص ١٤٩ .

٩ - من أطرف الرؤى النقدية التى تدين المنظور الذاتى بوصفه منظوراً مناقضاً لطبيعة الرواية رؤية « زينيه جيرار » ، الذى تأثر به « جولدمان » فى تحليلاته ، والتى حلل على أساسها تاريخ الرواية الفرنسية وهى ما أطلق عليها اسم مبدأ « الرغبة المثلثة » (désir triangulaire) وتقوم هذه الرؤية على كون بطل الرواية يسعى إلى تحقيق رغبته عبر مثال أو صورة لشخصية مثالية يحاول ، بواسطتها ، تحقيق ذاته ، وهو ما يبرز فى رواية « دون كيخوته » التى يقلد بطلها أمجاد الفارس « آماديس دى جول » ، وهى الرؤية نفسها التى نراها فى رواية « مدام بوفارى » التى تشكل فيها البطلة أحلامها وفقا لما تقرأه فى روايات الغرام والفروسية . ويعتقد الناقد أن هذه الرؤية ، التى تقوم على فكرة المشاركة والانفتاح على الآخر ، هى الأساس الحقيقى للبنية الروائية (أليست هذه فكرة « باختين » ؟) ، وهو ما يعنيه بعبارة « الحقيقة الروائية » التى ترد فى عنوان دراسته . إلا أن هذه الرؤية « الصادقة » سوف تضطرب وتتحول إلى نكران الآخر وذلك فى صورة البطل الرومنطيقى المتقوقع على ذاته والذى ينتهى بتشييىء الآخرين وتحويل المجتمع إلى « عقبة » تحول دون تحقيق رغباته التلقائية وتهدد استقلاليته الذاتية . ويبدو أن هذه البنية ، كما يذهب ، تصل إلى مداها فى مؤلفات « مارسيل بروست » التى تتقوقع حول محيط الكاتب وأسرته . انظر :

René Girard, **Mensonge romantique et vérité romanesque.** Paris, Grasset, 1961, pp. 16- 51.

١٠ - انظر : Gérard Génette, Figures III. Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 71

١١ - انظر :

Jean Ricardou, **Le nouveau roman.** Paris, ed. du Seuil, 1978, p. 27.

١٢ - هذه الفكرة تذكرنا بمفهوم الإنسان النمطى « ذى البعد الواحد » الذى بلوره « هربرت ماركيوز » من منطلق اغتراب العلاقات الإنسانية « الحميمة » تحت وطأة آليات المجتمع التقنوقراطى البالغ التقدم . انظر : Herbert Marcuse, **L'homme unidimensionnel.** Paris, Ed. de Minuit, 1968.

(النسخة الإنجليزية ١٩٦٤)

١٣ - جان ريكاردو ، المرجع المذكور ، ص ص ٣٢ - ٣٧ .

١٤ - المرجع نفسه ، ص ص ٥٠ - ٧٥ .

١٥ - المرجع نفسه ، ص ص ٧٥ - ١٠٢ .

١٦ - المرجع نفسه ، ص ص ١٠٢ - ١٣٥ .

وزمن الـرواية الإسبانية أيضـــا

محمد أبو العطا

جـرت فى السنوات الأخيـرة محاولات نقـدية لتحـديـد إحداثيات الحركة الشعرية فى إسبانيا ، نظراً لما شاع عن ركودها فى العقود الأخيرة . يقول الناقد الأدبى الإسبانى ميجل جارثيا - بـوسادا ـــ (Miguel Garcia- Posada) عـلى ضوء مقـولـة أوكتابيو بـاث ، إن الشعر الإسبـانى مضطر إلى الحيـاة رهين السراديب وإن انسحابه من الدوائـر التجاريـة أضحى بيناً ، ويقول أيضاً :

« مما لاشك فيه أن هذه الحقبة ليست حقبة الشعر ، فآخر حقب الشعر كانت بين الحربـين . . . إن فقدان التقليـد الشفاهى لحـدث خـطير بـالنسبـة إلى الشعـر الإسبانى ، والشعر بوجه عام . . . . »[1] .

ثم ينتقل إلى جورج مونان (Georges Mounin) ، وكتابه (الشعـر والمجتمع)، (١٩٦٢) ، ليـطرح أحد أسبـاب ركود حـركة الشعـر وهو ظهـور وسائـل أخرى أكـثر قوة ، تقـدم للجماهير ما كان الشعر وحده تقريباً يقدمه لها من قبل : الغذاء العاطفى . ويخلص ميجل جارثيا ــ بوسادا إلى أن الشعر قد فقد مكانته ، يرجع هذا ـ فى رأيه ـ إلى أن الشعر ما زال يرزح تحت وطأة إنتاج الشعـراء الكبار فى الأربعـين سنة الأولى من القـرن ، ما زال أسـير إبداع حـركـة « الحـداثـة » و « جيـل ١٩٢٧ » ، لذا لا يلتفت أحد إلى ما يكتب الآن من شعر فى إسبانيا ، إلى جانب أنه ، مع نهاية حكم الجنـرال فرانكـو ، شغل الكتاب السيـاسى والصحفى الساحـة ليضطلع بمهمـة التعبئة الإيديولوجية مع مقدم الديمقراطية .

ولا تشغـل هذه القضيـة بال النقـاد وحدهم ، فكثـير من الشعراء الإسبان المشاهير رأى بدوره أن يدلى بـدلوه فى هـذه القضية ، فكتب الشاعـر الإسبانى آنـدرس سانشث روبـاينا (١٩٥٢) (Andrés Sanchez Robayna) فى ١٩٨٩ :

« يقـولون إن الشعـر زورق يغـرق ، وإننـا نشهـد الآن ، فى الأدب الإسبانى ، انحطاطاً مطرداً للكلمـة الشعرية ، فشعراء إسبان معروفون ممن شغلوا اهتمام وسائل الإعلام على مـدى سنوات ونـالوا ، بـدرجات متفاوتة ، تقديراً وجـوائز عـديدة قـرروا هجر الشعـر والانتقال بكل أسلحتهم إلى حقل الرواية . . . وإن مرد ذلك هو محاولة كسر حاجز الأقلية لنـوع أدبى لا يحظى اليوم إلا بالقليل من القراء . . وإننا منذ أكثر من عقد

من الزمان نعيش أزمة فى استيعاب الشعر للّحظة التاريخية . . . »[٢]

لكن الشاعر يرى أن السبب الأساسى هو فقدان معنى القداسة عموماً بوصفه أحد ملامح المجتمعات الحضرية المعاصرة ، لذا يعانى الشعر من رفض الجماهير العريضة له ، فيعيش الشاعر فى مجاله السرى ، على هامش الإطار الاجتماعى ، بعد أن تجاهله الجميع .

بيد أن الوضع ليس بهذه القتامة ، فكلاهما يرى أن قرض الشعر لم يكن يوماً إلا للصفوة وأن قرّاءه هم الصفوة أيضاً ، وأننا لا ينبغى أن نهتم لذلك ؛ فالشعراء الخالدون ، الكبار ، قليلون ، وأن ما ينشر فى الوقت الحالى من أعمال شعرية لا يزيد كثيراً عما كان ينشر فى حقب خلت ، بيد أنه لا يقل عنه أيضاً ، ويتفقان مع أوكتابيو باث فى أن الشعراء العظام أخلد من الروائيين .

ويقول الشاعر والقصاص الأرجنتينى الكبير خورخى لويس بورخس (Jorge Luis Borges) ، (١٨٩٩ — ١٩٨٦) :

« فى كل حقبة ، ثمة نوع أدبى يفوق الأنواع الأخرى . . . والآن يبدو أن الرواية هى هذا النوع »[٣] .

الحديث عن الرواية الإسبانية إذن ، وفى إيجاز ، هو عملياً من أشق الأمور ، وسنحاول فى حدود ماهو ممكن اختصار ما لايمكن اختصاره ، وتجنب هذا السيل الكبير من أسماء الكتاب وأعمالهم والذى لا مندوحة للمتصدى للحديث عن الرواية الإسبانية من ذكره ، نظراً إلى أنها (أى الرواية الإسبانية) — رغم أمجادها فى الماضى والحاضر — مازالت بعيدة عن ذاكرة الجانب الأكبر من القراء العرب .

حاضر الرواية الإسبانية :

بداية من الربع الأخير من هذا القرن ، على وجه التقريب ، يشهد حقل الأدب فى إسبانيا لحظة رواج روائى لم تتح له منذ أواخر القرن الماضى ، عندما انحسر مدّ التيار الواقعى فى إسبانيا الذى استمر حوالى نصف قرن ، إذ تجتمع للرواية الإسبانية فى الوقت الحاضر أربعة أجيال على الأقل من الروائيين . وأدى تراكم إبداعاتهم المتواصلة إلى تعمق الإحساس ، الآن ، بمولد نهضة روائية إسبانية طال انتظارها ولنلق نظرة موجزة على تلك الأجيال الأربعة :

١ - جيل ما بعد الحرب : وفى مقدمته ، الكاتب العبقرى كاميلو خوسيه ثيلا (Camilo Jose cela) (١٩١٦ -) جائزة نوبل ١٩٨٩ - ، وميجل دليبس (Miguel Delibes) (١٩٢٠ -) ، اللذان لا يزالان ينتجان إبداعاً رفيع المستوى مع بداية عقد التسعينيات .

٢ — جيل الواقعية (أو جيل الخمسينيات) : ونذكر من رواده خوان مارسيه (J . Marsé) (١٩٣٣ —) وخوان جويتيسولو (Juan Goytisolo) (١٩٣١ -) وسانشث فيرلوسيو (S . Ferlosio) (١٩٢٧ —) .

٣ — جيل الرواية الذاتية : وهو جيل التجريب الذى حاول كسر مد التراث الواقعى الإسبانى وكتابة رواية نفسية ، ذاتية ، مركبة فنياً ، ومن رواده : خوان بنيت (Juan Benet) (١٩٢٧ — ١٩٩٣) وعلى نحو ما ، خوان جويتيسولو أيضاً .

٤ — جيل من يسمون بالروائيين الجدد : وهو جيل يجمع بين العديد من الاتجاهات النشطة ، من بينها فريقان محددا الملامح . الأول ينتمى إليه كتاب ليسوا بالجدد على القارىء الإسبانى ، بل يرجع تاريخ بداياتهم إلى أكثر من خمس عشرة سنة مضت . منهم من كتب أعمالاً تندرج تحت طائلة الواقعية النقدية أو الاجتماعية (بانكث مونتالبان ، Vàzquez Montalbàn) (١٩٣٩ —) ومنهم من اتخذ منحى التجريب والذاتية (خابيير ماریاس Javier Mariàs) (١٩٥١ —) ومنهم من أنتج رواية بوليسية رفيعة المستوى (إدواردو مندوثا) (Eduardo Mendoza) (١٩٤٣ —) .

والآخر جيل من الروائيين تتراوح أعمارهم الآن بين الثلاثين والخمسين عاماً لكنهم عرفوا مع بداية الثمانينيات . ومن أشهرهم أنطونيو مونيوث مولينا (Antonio Munoz Molina) (١٩٥٦ —) .

وكتاب الفريق الأول من الروائيين الجدد (إلى جانب من سبقهم من روائيين بالطبع) هم فى الحقيقة الذين مهدوا على نحو ما للنهضة الروائية الحالية . فهذه هى حالة إدواردو مندوثا ، عندما نشر روايته : (الحقيقة فى قضية سابولتا) (١٩٧٥) التى تتسم بأسلوب رشيق وحيوى وهو ما كانت تفتقر إليه الروايات التجريبية الأخيرة ، وهذه الرواية تجمع بين ملامح الرواية الشعبية والبوليسية وروايات الحب وتمتاز بدقة الحبكة الدرامية التى ستكون لها فيما بعد مكانة متقدمة . وكما هى الحال أيضاً بالنسبة لرواية (الوشم) (١٩٧٤) ، لباثكث مونتالبان ، التى تتأسس على تقنيات الرواية البوليسية واللغة الواقعية الساخرة مع الاهتمام بتركيب النص قطعة قطعة واستخدام الشخوص بوصفهم أدوات تدفع القارىء إلى استشفاف نظرة الإنسان المعاصر إلى العالم . وروايات باثكث مونتالبان تهدف من وراء الحبكة البوليسية إلى تسجيل التحولات الاجتماعية وتبدل نظرة رجل الشارع ووعيه بالظواهر الاجتماعية والبحث عن روافد الحس الجمعى الجديد داخل إسبانيا . بيد أن المنحى الاجتماعى فى الرواية الإسبانية المعاصرة ـ على عكس ما قد يتوقع ـ لا يعدو كونه منحى هامشياً عارضاً .

ولعل من أبرز تأثيرات التجريب على الرواية ، فى هذا الصدد ، الذى انعكس فى إنتاج العقدين الأخيرين ، البحث فى الذات ، والميل إلى جو العزلة ، والتملص من هموم رجل الشارع .

الرواية الواقعية فى القرن العشرين وإسبانيا :

من المعروف أنه بعد رواج الرواية الواقعية فى إسبانيا فى النصف الثانى من القرن التاسع ، امتداداً للواقعية الأوروبية وخاصة الفرنسية ، تعثر الخطاب الواقعى فى الأدب عامة ولم يجد من يؤسس لمحتواه خاصة فى الرواية رغم ظهور روائيين عظام أمثال بيوباروخا (Pio Baroja) (١٨٧٢ ــ ١٩٥٦) .

ويقول الناقد ومؤرخ الرواية الإسبانى إوخنيو دى نورا[٤] ، فى معرض حديثه عن الرواية الإسبانية بعد الحرب الأهلية ، إن أزمة الرواية فى إسبانيا ترجع إلى بداية القرن الحالى عندما نفدت مضامين واقعية القرن التاسع عشر ، ووصلت إلى ذروتها قبل الحرب من خلال جيل « الفن للفن »[٥] برغم محاولات بعض الروائيين المميزين تحقيق التواصل مع الواقعية ، حتى انتهت الحرب الأهلية فبترت الحركة الثقافية بتراً وحشياً وشل كل نشاط إبداعى . بيد أن أنكى مساوىء الحرب قد تمثل فى الشتات الفكرى والإيديولوجى والخواء الأخلاقى إلى جانب العزلة عن الخارج . ويضيف الناقد الإسبانى أنه لم تكن ثم مُثل إيديولوجية أو جمالية محددة ، خاصة بعد أن فُرضت على المبدعين القطيعة بينهم وبين الإنتاج السابق على الحرب (الرواية الاجتماعية ــ جيل النيورومانسية ، ١٩٣٠ ــ ١٩٣٨)[٦] ، وتحملوا قسراً على إفراغ مافى جعبتهم من أية شحنة واقعية اجتماعية أو نقدية .

وهكذا ، مع بداية الأربعينيات ، تكرر الوضع وبدا أن الواقعية فقدت إلى الأبد آخر معاقلها فى إسبانيا . لذا نعتبر ظهور جيل ك . خ . ثيلا[٧] معجزة فى حقل الرواية حيث ألقى على عاتقه وصل ما انقطع أو بُتر بتراً . ومع هذا فإن رواد هذا الجيل أنتجوا أعمالاً رائعة وانتصروا على إبهام الخطاب الروائى وتشتته ، باللجوء إلى تجديد التقنيات الروائية بل ممارستها فى عبقرية ، إلى أن جاء جيل الخمسينيات فأعاد إلى الخطاب الروائى بعض ملامحه الواقعية الأصيلة . ولم تكن طروحهم الواقعية ولا الالتزام السارترى ولا تكريسهم للقضايا الاجتماعية بالشىء الجديد ، بل إن الجديد كان الاهتمام ببنية النص ، بعيداً عن التجزىء أو الشتات ، وبحرفية الإبداع ، مقابل كتابات جيل الأربعينيات (فيما خلا ثيلا) التى اعتبروها هامشية . وكان جديداً أيضاً أنهم وجدوا محتوى إيديولوجياً راسخاً ترتكز عليه أعمالهم (رغم ما اتسمت به رواياتهم من ذاتية شديدة ، حالة « خوان جويتيسولو » مثلاً) : فضح البؤس الاجتماعى ، ومناهضة الحكم الشمولى ، والدعوة إلى رفع المستوى الثقافى ، أساساً لأية نهضة . كما تعلموا من الجيل السابق ومن قراءاتهم الغزيرة للأدب الفرنسى والأمريكى تطبيق كل جديد فى تقنية النص .

ظروف جديدة :

مما سبق ، يظهر جلياً أنه ليس بوسعنا الوقوف على أسباب ازدهار الرواية الإسبانية الآن دون الرجوع إلى ما بعد انتهاء

الحرب الأهلية . ويمكننا أن نقسم تلك الفترة إلى قسمين :

١ ــ الفترة الأولى بعد الحرب (١٩٣٩ ــ ١٩٥٦) : فترة الفقر والعزلة (الرقابة الصارمة على النشاط الإبداعى) .

٢ ــ الفترة الثانية بعد الحرب (١٩٥٦ ــ ١٩٧٥) : فترة الخروج من العزلة والتسليح الإيديولوجى المناهض لحكم الفرد ، حتى وفاة فرانكو ، (واقعية اجتماعية ، إرهاصات نهضة ثقافية) .

كما أنه ، مع مقدم الديمقراطية ، يبدأ فى إسبانيا عهد جديد : الحريات ، التقدم الاقتصادى ، تغير الذوق وتطور الحس الجمالى . والأهم هو أن رجل الشارع الإسبانى انفصل عن تكريس اهتمامه باحتياجاته المادية الحياتية الأولى وأضحى ينعم بجو من الرفاهية فى غياب أزمات أو معضلات قومية ملحة .

أما فيما يتعلق بالرواية وصناعة الكتاب على نحو مباشر ، فينبغى أن نبرز الدور الذى تقوم به دور النشر[8] فى تشجيع الكتاب والاحتفاء بأعمالهم ، خاصة أن إسبانيا تأتى فى المرتبة الرابعة بين دول العالم من حيث عدد الكتب التى تطبع فيها ، أضف إلى هذا ما يتاح للكتاب الإسبانى من فرص للتوزيع فى إسبانيا ودول أمريكا اللاتينية الناطقة بالإسبانية . بل يذهب بعض النقاد إلى تأكيد أنه لولا اهتمام دور النشر لما تحققت النهضة الروائية الحالية .

المناخ الثقافى :

ليس من الهين فى هذا المقام أن نحدد أو نوجز الروافد الثقافية - أو غيرها - للواقع الروائى الحالى ، لتشعب هذه الروافد وتشابكها ، ومع هذا سنحاول الاقتراب منها بشىء من الإيجاز ؛ ولعل من أبرزها :

١ ــ دخول إسبانيا سياسياً فى الإطار الأوربى ، وما واكبه من انفتاح على كم هائل من الظواهر الثقافية والأدبية القادمة من أوروبا وأمريكا ، ونشاط حركة الترجمة ، وتراجع ما أطلق عليه هناك « الثقافة الرسمية » التى كانت تفرضها أوساط بعينها أو يفرضها نقاد بعينهم على القراء .

٢ ــ مع بداية عقد الثمانينيات ، أدى تقسيم البلاد داخلياً إلى أقاليم مستقلة إلى توزيع الميزانية الخاصة بقطاع الثقافة توزيعاً عادلاً إلى حد ما على الأقاليم المختلفة ، مما ساعد على توافر الأموال لدعم الأغراض والاهتمامات الثقافية والأدبية الإقليمية بهدف البحث عن الهوية الخاصة بكل إقليم ، ونشأ عن هذا تعدد البؤر الثقافية ، فبعد أن كانت تقتصر على برشلونة ومدريد ، أصبحت هناك نهضة ثقافية ، أدبية وفنية فى مراكز أخرى منها إشبيلية وفالنثيا وبيجو وسان سباستيان . . إلخ .

٣ ــ تقنيات السينما : نشأت الأجيال الحالية من الروائيين والكتاب تحت سيطرة السينما باعتبارها أداة ثقافية مؤثرة ، فيقترب الكثير من المشاهد والمواقف التى تعمر الرواية الحديثة من تقنية السينما ، بل إن بعضها ليعد نقلاً محضاً لها على الورق ، حيث نجد أساليب وقوالب تشكيلية وجمالية سينمائية مستخدمة فى تركيب الرواية .

٤ ــ الموسيقى والتصوير : وينسحب عليهما ما قلناه فى الملاحظة السابقة .

٥ ــ ومن الظواهر المتعلقة أو المصاحبة أو المؤثرة فى ذيوع الرواية الإسبانية الآن أن جمهور القراء يتقدم لأول مرة على النقاد ليحتفى بالأدب الجيد ويفرض نوع الروايات التى يفضلها ، والتى يجد فيها صدى لواقعه المعيش ، ولأول مرة أيضاً يصحح النقد المتخصص مساره ليمضى فى الاتجاه الصحيح وليفسر هذه الظاهرة ــ أو الظواهر ــ الجديدة .

ومن منجزات الرواية الحالية والهامة أيضاً ما أحدثته من تطور فى لغة الكتابة وتطويعها للأغراض الجديدة ، لتتواءم مع مفاهيم العصر وضرورات التعبير .

ولست أدرى لم يلح علينا فى هذا الصدد أن ثمة تناغما بين قضايا الرواية الإسبانية والرواية العربية فى هذين الملمحين على وجه الخصوص (نقد الرواية وتطوير لغة الكتابة) ؟

كما أن الرواية نجحت فى تسجيل ما اعترى المجتمع الإسبانى مؤخراً من تغير فى العادات وتطور العقلية الإسبانية ، وفى رصد الأوضاع الجديدة والتأريخ لأكبر ظاهرة اجتماعية حدثت خلال هذا القرن وهى الانتقال من المجتمع الريفى (حتى الخمسينيات) إلى المجتمع الحضرى ، أو مجتمع

المدينة ، وكان انتقالاً سريعاً ومفاجئاً فنشأت عنه متغيرات جديدة بسلبها أو إيجابها .

ومن آثار هذه المتغيرات الجديدة والظواهر الاجتماعية التى صاحبتها ، اختلاف إيقاع الحياة ، فى السنوات الأخيرة على وجه خاص ، والتحول الذى أصاب القيم الاجتماعية فجعل الناس يحسون إحساساً عميقاً بالاغتراب .

ففى مجتمع المدينة (الإطار الجغرافى والاجتماعى للنص الروائى الحالى فى إسبانيا) ثمة خلل ناشىء من تعقد الإيقاعات المتباينة ، أو تفاوت السرعات أو تعطلها ، بين جيل وجيل فى مواجهة ما يطرأ من أوضاع وظواهر والتفاعل معها . فهناك جيل الحرب الأهلية الذى ما زال حبيس الشعور بالذنب أو بالظلم ، حسب انتمائه لأى من الفريقين المتناحرين ، وهناك مقولة « إننى أغفر لكن لا أنسى » التى ما زال يرددها أبناء ذلك الجيل سواء من انتصر ويبحث عن الخلاص النفسى مؤكداً عدالة قضيته (التى راح ضحيتها مليون إسبانى) ، أو المهزوم الذى ما زال يسعى وراء رد اعتباره . وقد يتوهم البعض أن آثار الحرب الأهلية قد تلاشت تماماً بعد مرور ما يربو على الخمسين عاماً على انتهائها ، بيد أن تواتر الأعمال الروائية الصادرة حديثاً ، التى مازالت تتخذ من الحرب الأهلية الإسبانية (٣٦ ـ ١٩٣٩) موضوعاً لها[٩] ، والضجة الكبرى التى صاحبت ذكرى مرور مائة عام على مولد الجنرال فرانكو[١٠] (١٨٩٢ ـ ١٩٧٥) وما واكبها من نشاط كبير فى الإصدارات فى مجال التاريخ ، وعلم الاجتماع وعلم النفس والسياسة أيضاً ، لتبرهن على أن ذلك الجرح الغائر فى ضمير الشعب الإسبانى لم يندمل بعد .

وهناك جيل ما بعد الحرب ، جيل الفقر والعزلة ، الذى يرى العالم من خلال نظرة متشائمة محبطة ، نظرة تردد وخوف أمام المتغيرات الجديدة ، فهو جيل كابد ويلات الحرب دون أن تكون له يد فيها . ثم جيل الستينيات الذى يحمّل الجيلين السابقين ، أولاً ، مسؤولية الكارثة ثم يعيب عليهما سلبيتهما إزاء العزلة والخواء الروحى اللذين ظلت إسبانيا تبحر فى خضمهما ردحاً طويلاً من الزمن . وهو جيل يعتبر نفسه تاريخياً ، مسؤولاً عن « الثورة » ضد فرانكو ، ثورة ديالكتية ، من خلال طروحاته الجدلية da gauche divine)) ، وبناء رأى عام داخلى مناهض لحكم الفرد ، كما يعتبر نفسه أباً للديمقراطية الحالية ، فهو قد صنعها تحت الأرض ، بعيداً عن أعين السلطة ؛ أو فى السجن ، بعد أن جاهر بمعارضته فاعتقل . ويرى أن له يداً بيضاء على الأجيال التى أعقبته ، وإن تنكرت هذه الأجيال له . وفى عصر الديمقراطية الحالى ، يشعر أبناء هذا الجيل بعظيم الإحباط ، بعد أن فقدوا الأرض الصلبة التى قامت عليها مُثلهم ، « فالثورة » التى صنعوها احتلت مكانها المحتوم فى كتب التاريخ وفرغت أوعيتهم الإيديولوجية من محتواها ، لقد أصبح منطوق خطابهم الإيديولوجى « قديماً » ، ولم يعد يثير فى المتلقى أى رد فعل اللهم إلا التثاؤب .

وجيل السبعينيات ، جيل الحريات الشخصية والانتخابات الديمقراطية ؛ نعم ، الجيل الذى يرى فى ممارسة حرياته الشخصية أهم منجزات عصره . وجيل الثمانينيات ، جيل النمو الاقتصادى والدخول فى أوروبا والانفتاح التام على العالم الخارجى .

وأبناء الجيلين الأخيرين لم يكابدوا ويلات الحرب الأهلية ولا آثارها ، ولم يشهدوا « ثورة » عقدى الستينيات والسبعينيات ، بل إن لهم ، فى ظل النظام الملكى الديمقراطى ، طموحات وآفاقاً مغايرة . وما يجرى بين هذه الأجيال جميعاً ، المتجاورة أفقياً فى الوقت الراهن ، ليس صراعاً مأساوياً بل هو تباين فى المنظور وتفاوت فى ردود الفعل إزاء الأوضاع الجديدة والتطور الاجتماعى مع أواخر القرن الحالى ، ومن ثم الخلل الناشىء عن تعاقب هذه الأجيال أو تزامنها ، وما ينشأ عنه من اغتراب . وهو اغتراب قد يعزى أيضاً إلى شعور الإنسان المطرد بالإحباط وبالتشاؤم . فبرغم الازدهار الاقتصادى ، وبرغم التقدم التكنولوجى الهائل ، وبرغم دعاوى السلام العالمى والعدل الاجتماعى ، إلا أنه فشل فى حل أغلب المعضلات التى ما زالت تؤرق ضمير العالم . لذا فقد آثر كلٌ إغلاق الباب إزاء أية هموم اجتماعية ، آثر الانعزال السلبى .

ونجد هذا ممثلاً فى العديد من الروايات الجديدة التى تتميز بقلة شخوصها وبوجود مساحات كبيرة للمناجاة الذاتية بوصفها أساساً للهيكل الروائى . فالإنسان جزيرة ، تحيط بها مياه العزلة من كل جانب ؛ ورغم تقدم وسائل الاتصال ، فقد الإنسان اتصاله بالآخر ، قطع حواره معه ، وتحول الحوار إلى مناجاة .

رواية فراغات :

بإلقاء نظرة إحصائية على أشهر الأعمال الروائية الإسبانية فى الحقبة الأخيرة ، نرى أنها تنبنى على الفراغ ، أو هى نهب للفراغ : الفراغ المكانى أو الداخلى النفسى أو تغييب الحدث .

فالراوى ــ دون أن يترك المجتمع الحضرى ، فى إطار المدينة ـ يتخير الأماكن القفر ، الخالية من البشر ، ساعة الفجر أو فى الليل المتأخر مثلاً ، فى الشوارع أو المساحات التى هجرها صخب الحياة فى أوقات السعى النهارى ، أو الأماكن نفسها بعد لحظات من رحيل الناس عنها . وقد يتخير إطار المدينة الصغيرة فى الشتاء حيث يقل المارة وتجبرهم شدة القر على الاحتماء بمنازلهم فتسيل نظرة البطل الخاوية بالطرقات والأبهاء الوحيدة وعلى الجدران الكئيبة لتظهر روحه من آلامها[١١] ؛ أو يفضل التجول بباحات وأفنية قصر الملك ، تحت جنح الظلام ، وفى اللحظات التى تخلو فيها من الحركة ، وتتشبث نفسه بنعيم الطفولة[١٢] ؛ أو يكلف ــ وهو الغريب الضال ــ بقصور وقنوات وجسور « البندقية » ، فى فصول السنة التى ينخفض فيها عدد الزائرين وتصبح المدينة الخاوية كأنها صارت مدينته وحده[١٣] ؛ أو هو يقضى نحبه ويعيش لحظة « البرزخ » وحيداً ، طليقاً ، فتهفو روحه إلى الأماكن البعيدة ، الوادعة ، وتحلق فوق مدينة الموتى ، بين المقابر والأضرحة ، تنشد الخلاص الأبدى[١٤] ، خاصة عندما يجن الليل فيصير الفراغ سمعياً وبصرياً ؛ ففى الليل تتحول الأبنية ومعالم المدينة إلى فراغ معتم ، موحش ، إلا من ومضات يعكسها ضمير البطل على حيز جغرافى محدد ، مساحات مكانية لها صلة بماضيه أو بأزمته . وفى الليل أيضاً أو فى الفجر ، تتلاشى كل الأصوات و« كل موسيقى تتوقف »[١٥] فيمسى الفراغ السمعى بُعداً آخر من أبعاد الصراع النفسى وخلفية تتيح لصوت الشخصية التكثيف الدرامى فى لحظة التأمل . وهى لحظة نابعة من الفراغ أو الخواء النفسى ، وضمير البطل « يغترب » بفعل أزمة نفسية تركته رهين هذا الخواء ، أعزل ، ويحاول هو أن يتسلح ضد هذا الفراغ بتأملاته الذاتية والغوص فى أغوار ذاته المعذبة .

ومن ثم ، نلاحظ أن غياب الحدث ــ ديناميكية الحدث ــ قد طغى على السرد وحل مكانه زمن بطىء[١٦] يعمق الإحساس بوطأة الأزمة على البطل (إبراز الصراع الداخلى النفسى بتجريد المكان) .

وعلى عكس روايات الفترة السابقة ــ وكذا الروايات المتأخرة التى ما زالت تنتهج ذات المنهج ـ رغم قلتها ـ ، حيث يضطلع بدور البطولة قطاع من الشخوص ، وليس البطل الأوحد ، لرصد آثار أو ظروف لحظة تاريخية على المجتمع أو قطاع منه ، سواء أكان ذلك من خلال رحلة فى الهواء الطلق تنتهى نهاية مؤلمة[١٧] ، أم فى منتجع على الساحل يجمع بين حشد من المصطافين السلبيين[١٨] ، أو بين جماعة من المستنيرين على أحد المقاهى « الثقافية » تناقش على موائده قضايا « الثورة »[١٩] أو بين أفراد طبقة بعينها فى مدينة بعينها اختيرت لتسجيل التباين الفكرى والعقائدى والتفاوت الجيلى بين أفرادها مع إرهاصات حقبة جديدة[٢٠] (وكانت جميعها ـ أى روايات ذينك العقدين ــ إطاراً ومرتعاً لعرض جدليات تلك الحقبة التاريخية) ، فإننا نلاحظ ، فى الرواية الإسبانية الأخيرة ، اختفاء البطل الجمعى وهيمنة البطل الأوحد[٢١] على الجانب الأكبر من النص انطلاقاً من الراوى فى ضمير المتكلم[٢٢] ، الذى زادت سيطرته بشكل ما على السرد الإسبانى بدءاً من أربعينيات هذا القرن .

ونحن لا نكاد نلمح ، فى أعمال الفترة الأخيرة ، مشهداً يصور جوعاً محتشدة أو تجمهراً شعبياً اللهم إلا فى القليل النادر منها[٢٣] . بل إنه ، فى أغلب الأحوال ، إذا ما رصدت فى إحدى الروايات جموع فإنها تبدو ذاهلة وتلوح مغيبة عن الوعى أو مشوهة ، ممسوخة ، بفعل الرعب أو العدمية ، أو التهميش ، جموع كتلك التى تتراءى فى أضغاث الأحلام أو فى المرايا المشوهة ، حصاد النفوس المؤرقة ، المجزأة .

ونورد مثالاً على ذلك سطوراً من رواية (الأربعون) لخوان جويتيسلو :

« ما بين الأحلام والضباب ، أطللت برأسك أو ربما اعتقدت أنها رأسك دون أن يمكنك أن تتحقق من ذلك فى يقين مرآة رحيمة ، وحضرت المشهد المصيرى الرهيب لشتات أمم بأسرها ، آلاف مؤلفة من المخلوقات الكلمى ، العمياء ، الهاربة من الأرض المحترقة والصلدة ، بين غابات رمادية وأنهار جفت . أكان التهديد الاستهلالى للألف عام المشؤومة هو الذى يشتت الشعوب فى صخب مضطرب وفى كل صوب ؟ أكانوا يفتشون عن مأوى فى خضم الغياهب الكثيفة الثقيلة . . . ؟

كنت تتقدم مسرعاً وسط المشهد الخرب وكان مصباحا السيارة التى تستقلها يكشفان للحظات خاطفة أشباحاً ، وظلالاً بائسة ومرتبكة ، تتعثر فى عتامة الطريق وفى أيديها زجاجة عرق رخيص ، وفى قيعان مقلها جذوة رعب كامنة .

. . . والسيارة كانت سيارة طفولتك البعيدة (. . .) ، بدت كأنها تتحرك فى استقلالية متسللة مهمومة ، بينما تتراءى فلول محتشدة ، ثملة ، (. . .) فى كل خطوة فى الحلكة ، تلعنكما فى لغة مهرطقة وبتعابير كدرة (. . .) بعضها يعدو فزعاً كأرانب جبلية بوغتت أثناء سعيها الليلى أو ، على العكس ، تتهاوى كالعثث المحترقة فى اضطرام قبس (. . .) كانت العربة تنزلق فى سرعة أعلى تدرجياً وتتفادى بأعجوبة جماهير المشردين الذاهلين المثقلين بالأحمال ونسلها الغزير المتعنقد الشرس »[٢٤] .

الرواية الإسبانية الجديدة : أغراضها ، اتجاهاتها :

نحن بصدد كم هائل من النصوص الروائية شديدة التنوع ، متعددة الاتجاهات. ويرجع هذا إلى الحرية المطلقة فى اختيار موضوعاتها وأغراضها وغياب أى نوع من أنواع الالتزام الأدبى أو القيود أو الأطر الإيديولوجية عن الكاتب عند اختيار موضوعات ، خاصة بعد أن توطد لدى المبدعين والمهتمين بالحركة الأدبية اقتناع ، أو شعور ، بفشل التنظير للظواهر الأدبية فى التوصل إلى أية نتائج أو فى القيام بدور اجتماعى حقيقى »[٢٥] .

كما أن حقل الرواية لم يعد يقتصر على الروائيين المكرسين وإنما انضم إليهم ـــ على نحو لم تشهده إسبانيا من قبل ـــ كتّاب من حقول المعرفة والثقافة والأدب الأخرى من شعراء[٢٦] ومسرحيين[٢٧] ومشتغلين بالصحافة[٢٨] وأطباء ورجال اقتصاد وعلماء نفس[٢٩] واجتماع . . . ، فأضحت محاولة إدراج كل هذا التنوع ـــ أو هذه التعددية ـــ تحت تصنيفات محددة متعذرة عملياً .

وفى غياب الرافد الواقعى الاجتماعى أو تغييبه أو ابتساره ، ترتبط الأعمال الروائية فى الحقبة الأخيرة ارتباطاً مباشراً بالاتجاهات المفضلة لدى القارىء الجديد الذى أصبح يمثل قاعدة أوسع نسبياً من ذى قبل ، وهى اتجاهات تتصل أيضاً بقانون العرض والطلب وبالموضة السائدة : « رومانسية جديدة » ، « العودة إلى الأسطورة » ، (« أسطرة » الواقع ؟) . . . إلخ ، وهى مسميات أراد بها البعض ، دون نجاح ، تصنيف بعض هذا الكم الضخم والمتنوع .

ومن بين هذه الاتجاهات :

١ ـــ روايات تجرى أحداثها فى أماكن ذات جاذبية خاصة : لشبونة[٣٠] ، البندقية[٣١] ، الإسكندرية[٣٢] . . .

٢ ـــ روايات بوليسية تدور أحداثها فى قاع المدينة ، على غرار الروايات البوليسية الأمريكية (Black novel) والسينما الأمريكية فى عصرها الذهبى (ونذكر احتفاء دور النشر بإعادة طبع أعمال داشيل هيميت (Dashiell Hammett) وما تلقاه من رواج بين القراء) . وهنا تجب الإشارة إلى النمو الديموجرافى والعمرانى الذى شهدته مدينتى برشلونة ومدريد ، وإلى رغبة أدبائها وفنانيها فى إضفاء مسحة « كوزموبوليتانية » عليهما (على نسق برلين الثلاثينيات ولندن وباريس ونيويورك مثلاً) من خلال إبراز كثافة وثراء حياة الليل فيهما ، وذلك

المناخ المشحون بالغموض والعنف . ويقتصر التناول على التشويق والإثارة فى حد ذاتها دون استشفافٍ جدى للظواهر الاجتماعية المصاحبة .

٣ ــ روايات تاريخية بتقنيات حديثة ، وشاع أغلبها فى عقد الثمانينيات ومع بداية العقد الحالى(٣٣) .

٤ ــ روايات تهدف إلى الغوص فى التراث والبحث عن الهوية الحضارية لإقليم ما ، أو ما يمكن أن ننعته بروايات « الإقليمية المستنيرة » ، وهى تجارب لتسجيل العادات والتقاليد ولغة إقليم ما لحفظها من الاندثار أمام زحف ثقافة الموت الكبرى .

٥ ــ روايات تيار الوعى ، ذاتية خالصة ، مكتوبة للخاصة والصفوة من المثقفين ، وتراجع بعض القيم والمعايير والمسلمات فى عصرنا الحالى مع نهاية القرن ، وتحاول إعادة اكتشاف معنى السعادة والعزلة والوحدة ونظرة الإنسان الحالى للكون . . .(٣٤)

إلى غيرها من « روايات حب » و« أدب نسائى » و« روايات سيكولوجية » و « روايات فانتازيا » . . إلخ ، وتمثل إنتاجاً فرعياً يصعب تحديد ملامحه أو إدراجه تحت مسمى بعينه .

وينبغى أن نوضح أن عقد التسعينيات ينذر بقيام حركة نقدية نشطة فى مجال الرواية تتناغم مع النهضة الإبداعية الكبرى التى قد تحتاج الآن إلى تقنين و ــ لم لا ؟ ــ إلى تنظير . ويرى النقاد أن ثمة بوادر طيبة ـ بوادر إبداعية ـ ذات منحى اجتماعى أصيل فى طريقها إلى تحقيق التواصل مع التقليد الواقعى الروائى الإسبانى العريق(٣٥) . وأرى أن المد الروائى القوى فى إسبانيا مازال فى أوجه ، وأن المناخ الأدبى فى الوقت الحاضر يسمح بالتعددية ويجمع بين تيارات وقوالب شتى ، فى غياب القيود الإيديولوجية . كما أن الحرب الأهلية الإسبانية لم تعد محوراً رئيسياً من محاور القص الآن ، لكنها ما زالت تُمثل رافداً له استمراريته . إضافة إلى أن هذا المد كرس روائيين جداً ذوى موهبة أصيلة ، تترجم أعمالهم منذ سنوات إلى اللغات المختلفة ولهم جمهور من ثقافات أخرى ، وأصبحت النهضة الروائية فى إسبانيا ذات أبعاد مرصودة وشبه واضحة ، إن لم تكن محددة الملامح بالفعل على الأقل فى طورها الأول ، مع نهاية عقد الثمانينيات .

وأخيراً ، فى خضم هذا السيل من الأعمال والكتاب ، ثمة فئة من الروائيين الإسبان الحاليين يتميز إنتاجهم بتفرد خاص . . لا يخضع لتصنيف أو لإحداثيات « التجييل » ، إن صح هذا الاشتقاق ، وهم ليسوا أغراباً على متتبع حركة الرواية فى العالم ، منهم بالطبع : كاميلو خوسيه ثيلا وخوان جويتيسولو وإدواردو مندوثا وخوان بينيت الذى قضى نحبه فى مطلع ١٩٩٣ .

الهوامش :

(١) ميجل جارثيا ـ بوسادا : « الشعر الإسبانى فى مواجهة نهاية القرن » ، صحيفة البابيس (El Pais) ، الملحق الأدبى ، مدريد ، ٢٧ يونية ١٩٩٢ ، ص ص ٩ ــ ١٠ .

(٢) أندرس سانشث روبانيا : « الكلمة الأخيرة ـ يوميات » ، صحيفة « أ . ب . ث » (A. B. C.) الملحق الأدبى ، مدريد ، ٩ سبتمبر ١٩٨٩ ، ص ١٦ .

(٣) خورخى لويس بورخس : « نثرى » ، محاضرة ألقيت فى ٢٥ أبريل ١٩٧٣ ضمن مجموعة تحمل اسم « الأدب الإسبانو أمريكى على لسان مبدعيه » ، مدريد ، ثم نشرت كاملة على صفحات مجلة « كراسات إسبانو أمريكية » ، مدريد ، أعداد ٥٠٥ ــ ٥٠٧ ، يولية ــ سبتمبر ١٩٩٢ ، ص ص ٦٢ ــ ٧٢ .

(٤) أوخنيو دى نورا : « الرواية الإسبانية المعاصرة » ، جـ٣ ، مدريد ، دار نشر « جريدوس » ، ١٩٨٨ ، ص ص ٦١ ــ ٦٦ .

(٥) واكب هذا الجيل ازدهار الحركة الشعرية فى إسبانيا وتألق نجم شعراء كبار ، مثل فيديريكو جارثيا لوركا (١٨٩٨ ــ ١٩٣٦) ورافائيل ألبرتى (Rafael Alberti) (١٩٠٢ــ) وخورخى جيين (Jorge Guillèn) (١٨٩٣ ــ ١٩٨٤) وبيثنتى اليكساندرى (Vicente Aleixandre) (١٨٩٨ ــ ١٩٨٤) ، واحتفاء النقد « الرسمى » بهم خاصة المفكر والفيلسوف الإسبانى خوسيه أورتيجا إى جاسيت (José Ortega y Gasset) ، وهو راعى

تلك الحركة والمنظر لها وصاحب مقولة « يبدأ الفن عندما ينتهى الإنسان » . وكان أغلب المنتمين إلى جيل لوركا من أبناء الموسرين الذين لم يكن التكسب من الأدب أو احترافه ليؤ رقهم .

(٦) جيل معاصر لجيل لوركا . من رواده خوسيه دياث فرنانذث ـ (José Diaz Fernandez) (١٨٩٨ ـ ١٩٤٠) ورامون خوتا سندر (Ramón J. Sender) (١٩٠١ ـ ١٩٨٢) وبنخامين خارنس (Benjamin Jarnés)(١٨٨٨ ـ ١٩٤٩) .

قام بدور أساسى فى حقل الرواية الإسبانية ، فى محاولة لإخراجها من عزلتها ووضعها على الطريق الصحيح جنباً إلى جنب مع الرواية الأوربية والأمريكية الحديثة ، حيث طرقوا مناح ثلاثة :

ا ـ تجديد التقنيات الروائية ، بعد أن قرأوا لـ « هنرى جيمس » و « جويس » و « مارسيل بروست » و « ستندال » . . .

ب ـ الالتزام الحقيقى بقضايا المجتمع ، السياسية والاجتماعية : مطالب العمال ، تحسين الأجور ، الحريات . . .

جـ ـ اختيار موضوعات جديدة لم يتناولها الأدب الإسبانى عامة حتى ذلك الحين ولم يولها ما تستحقه من اهتمام فى رأيهم مثل حرية المرأة وحرية الجنس والتأسيس لمعايير أخلاقية جديدة تنبع من الطبقات الكادحة وليس من الطبقات التقليدية القديمة كما كانت الحال فى الأدب « الرسمى » ، وذلك بعد اتصالهم بالأدب « الثورى » الذى كان يكتب ، بعد الحرب العالمية الأولى ، فى روسيا وألمانيا على وجه الخصوص . كما كانوا من دعاة نبذ الحرب والنعرة العسكرية العدوانية فى أوربا والتطلع إلى السلام الاجتماعى والعالمى .

(٧) ينبغى أن نصنف روائيى هذا الجيل حسب مواقفهم خلال الحرب الأهلية وعلاقتهم بحكم فرانكو فى أربعة تصنيفات :

١ ـ روائيون فى المنفى حرمت أعمالهم فى إسبانيا طوال حكم الجنرال تقريباً ، وأهمهم : فرانثيسكو آيالا (Francisco Ayala) (١٩٠٦ ـ) ، ورامون خوتا سندر (Ramon J . Sender) وماكس أوب (Max Aub) (١٩٠٣ ـ ١٩٧٢) .

٢ ـ روائيون من أتباع فرانكو وحاولوا ، ضمن جماعة من المثقفين ، التنظير لحكمه ، ومنهم خواكين فوكسا (Joaquin Foxa) (١٩٠٣ ـ ١٩٥٩) ، وجونثالو تورّنتى بايستر (Gonzalo Torrente Ballester) (١٩١٠ ـ) .

٣ ـ روائيون داخل إسبانيا فى وضع شبه محايد من السلطة ، وأهمهم كاميلو خوسيه ثيلا (١٩١٦ ـ) .

٤ ـ روائيون داخل إسبانيا ومناوئون للسلطة وأهمهم ميجل ديلبيس (١٩٢٠ ـ) .

(٨) من بين دور النشر الكبرى فى إسبانيا التى تعتبر على نحو ما مسؤ ولة عن ذيوع الرواية فى الربع قرن الأخير نذكر : دار نشر « سِيْس بارّال » (Seix Barral) خاصة أن مديرها هو الأديب الكبير كارلوس بارّال (Carlos Barral) ودار نشر « بلانيتا » (Planeta) وتمنح جائزة سنوية فى مجال الرواية تبلغ قيمتها ما يوازى نحو نصف مليون دولار ؛ ثم دارا نشر « ألفا جوارا » (Alfaguara) وتوسكيت (Tusquets) ، من بين دور أخرى . ولا تخفى هذه الدور أنها حققت مكسباً حالياً من وراء تشجيعها للرواية والدعاية لها ، بيد أنها فى الوقت ذاته ، فى السنوات الأخيرة على الأخص ، أخذت تطبق مبدأ انتخابياً فى النشر ، بعد أن وضحت معالم الحركة الروائية الأخيرة ، وتكرس الروائيين « الكبار » حسب اتجاهات جمهور القراء . ومن أطرف ما فى هذه الظاهرة أن القراء الآن ، على عكس المتوقع ، يفضلون الروايات الطويلة ، كثيرة الصفحات ، على الروايات القصيرة على اعتبار أنها ـ أى النوع الأول ـ استثمار جيد لأموالهم (ففارق السعر زهيد) ولأن الروايات القصيرة لا تشبع فضولهم . وهناك من النقاد ما يعيب على الروايات كثيرة الصفحات (التى يفضلها الناشر نفسه على اعتبار أنها خير دليل على موهبة الكاتب الإبداعية) التسرع على حساب الحبكة والرتابة والحشو ، وهو حكم لا يخلو من صدق .

(٩) ونذكر منها رواية ك . خ . ثيلا : « أغنية لقتيلين » (١٩٨٣) ورواية فرانثيسكو أومبرال (Francisco Umbral) (١٩٣٤ ـ) التى تحمل عنوان : (أسطورة القيصر المشعوذ) (١٩٩٢) وروايتى أنطونيو مونيوث مولينا (١٩٥٦ ـ) : (طوبى له) (١٩٨٦) و(الفارس البولندى) (١٩٩١) .

(١٠) من أفضل الأعمال التى كتبها روائى إسبانى احتفالاً بهذه الذكرى ، هو آخر ما كتبه مانويل باثكث مونتالبان وصدر فى نهاية ١٩٩٢ تحت عنوان : (فرانكو ، أعداؤك لاينسونك) ، برشلونة ، دار نشر « سيس بارّال » .

(١١) أنطونيو مونيوث مولينا : (طوبى له) برشلونة ، دار نشر « سيس بارّال » ، (١٩٨٦) .

(١٢) أنطونيو جالا : (المخطوط القرمزى) ، برشلونة ، دار نشر « بلانيتا » ، ١٩٩٠ .

(١٣) إدواردو مندوثا : (الجزيرة الغربية) ، برشلونة ، دار نشر « سيس بارّال » ، ١٩٨٩ .

(١٤) خوان جويتيسولو : (الأربعون) ، مدريد ، دار نشر « موندادورى » ، ١٩٩١ .

(١٥) انظر (١٢) ، الفصل الرابع .

(١٦) تتكرر الإشارة إلى الزمن البطىء فى أغلب أعمال الفترة التى نحن بصددها ، نورد هنا مثلين من رواية (المخطوط القرمزى) (انظر ١٢) بلسان البطل : « . . الزمن لا يمر إذاً وإنما نحن الذين نتحرك فيه على نحو أخرق . » (ص ١٥٨) « . . . الحياة لا تتحرك : تظل ساكنة ، تحدها حدود غامضة متاخمة للصوت . ونحن نلجها أو نخرج منها ـ أى أننا موجودون ـ ما دامت ثمة حياة » (ص ٤٤٨) .

(١٧) رافائيل سانشث فيرلوسيو : (الخاراما) ، برشلونة ، دار نشر « دستينو » ، ١٩٥٦ .

(١٨) خوان جويتيسولو : (الجزيرة) ، المكسيك ، دار نشر « سِيْس بارّال » ، ١٩٦١ .

(١٩) مانويل باثكث مونتالبان : (عازف البيانو) ، برشلونة ، دار نشر « سيس بارّال » ، ١٩٨٥ . انظر (٢٠) أيضاً .

(٢٠) خوان مارسيه : (الأمسيات الأخيرة مع تيريسا) ، برشلونة ، دار نشر « سيس بارّال » ، ١٩٦٦ .

(٢١) يتضح هذا بشكل جلي في التحول الذي يعتري أعمال كاتب واحد مع تغير الحقبة التاريخية والذي يعتري أيضاً منظور الكاتب نفسه بمرور الزمن . فالبطل الجمعي مثلاً في رواية (الجزيرة) لجو يتيسولو الذي يعرض لشريحة من المثقفين العدميين في منعطف خطير من تاريخ إسبانيا تدور بينهم حوارات مطولة وجدليات بصدد الوضع السياسي والاجتماعي في إسبانيا ، تحول الآن إلى بطل أوحد (راوى ــ بطل) ، بعد ثلاثين عاماً ، في رواية « الأربعون » ، وأضحى الحوار مناجاة ذاتية ، وأصبح الفرد يرى الجماعة من منظور مشوه . ونلاحظ ذلك أيضاً على رواية « عازف البيانو » لباثكث مونتالبان (بطل جمعي) وروايته الأخرى (جاليندث) (١٩٩١) (بطل أوحد ــ مناجاة ذاتية) .

(٢٢) يعيب النقاد على شيوع استخدام ضمير المتكلم في السرد (الراوى ــ البطل) أنه قد صار ذريعة لإهمال عناصر بنية القصة ودلالاتها ، فقد أصبح السعى وراء التكلف الجمالي العقيم هو هدف الكثير من الكتاب الذين لايتقنون حرفة السرد . وعلى هذا ، يتحول القص إلى ضرب من ضروب الخطابة ويصير التصدى للسرد هروباً منه وتغدو الطرافة إسهاباً ومطاً ، ثم إنه حين يفشل توظيفها تصبح عبثاً على النص .

(٢٣) نذكر من بينها على سبيل المثال رواية (طوبى له) (انظر ٩١) ، ورواية (أسطورة القيصر المشعوذ) (انظر ٩.١) ، ورواية إدواردو مندوثا : (مدينة العجائب) ، برشلونة ، دار نشر « سيس بارّال » ، ١٩٨٦ .

(٢٤) انظر (١٤) ، ص ص ١٥ ــ ١٦ .

(٢٥) من طروح مانويل باثكث مونتالبان التى عرضها في السنوات الأخيرة « الرواية الإسبانية الجديدة » ــ جـ١ ، مدريد ، النشرة الثقافية للوكالة الإسبانية للتعاون الدولي ، ١٩٩٠) أن من أهم قضايا الرواية الإسبانية هي اختفاء الوظيفة الاجتماعية للكلمة في العقدين الأخيرين ، وعلى المبدعين أن يستعيدوا وظيفتهم الاجتماعية وأن يعيدوا هذه الوظيفة للكلمة . ويرى أنه كاتباً له دور الكاتب المصرى القديم نفسه (الكاتب الجالس القرفصاء) الذى كان يضطلع بمهمة تسجيل الكلمات الجديدة وبالتالى الأفكار . وهو بذلك يصير شاهداً على التحولات التى تعترى مجتمعه . (« الكاتب الجالس القرفصاء » ، مدريد ، مجلة « أوكسيدنتى » (الغرب) ، يولية ــ أغسطس ١٩٨٩ ، ص ص ١٣ ــ ٢٨)

(٢٦) وأشهرهم بيرا جيمفيرّير (Pere Gimperrer) (١٩٤٥ ــ) ، وفيلكس دى أثوا (Felix de Azua) (١٩٤٤ ــ) ، وفيلكس جراندى (Felix Grande) (١٩٣٧ ــ) ، وألمودينا جراندس (Almudena Grondes) (١٩٦٠ ــ) .

(٢٧) أهمهم على الإطلاق الكاتب متعدد المواهب أنطونيو جالا (انظر ١٢) .

(٢٨) ونذكر منهم : خوان لويس ثبريان (Juan Luis Cebrian) (١٩٤٤ ــ) ، رئيس مجلس إدارة ورئيس تحرير وأحد مؤسسى صحيفة « البابيس » (El Pais) أوسع الصحف الإسبانية انتشاراً في الوقت الراهن .

(٢٩) كما في حالة خوان أنطونيو باييخو ناخيرا (Juan Antonio Vallejo — Nagera) الحائز على جائزة « بلانيتا » في مجال الرواية لعام ١٩٨٥ ، عن روايته التاريخية : (أنا الملك) ، برشلونة ، دار نشر « بلانيتا » ، ١٩٨٦ .

(٣٠) رواية أنطونيو مونيوث مولينا : (الشتاء في لشبونة) ، برشلونة ، دار نشر « سيس « بارّال » ١٩٨٧ .

(٣١) انظر (١٣) .

(٣٢) رواية تيرينثى مويش (Terenci Moix) (١٩٤٤ ــ) : (حلم الاسكندرية) ، برشلونة ، دار نشر « بلانيتا » ، (١٩٨٧ ؟) .

(٣٣) ونذكر من أهمها : رواية تيرينثى مويش التى نالت جائزة « بلانيتا » في عام ١٩٨٦ : « لا تقل إنه كان حلماً » (برشلونة ، ١٩٨٦) ؛ ورواية (أنا الملك) (انظر (٢٩)) ؛ ورواية : (بيوس الثانى عشر والجرس المغربى وجنرال أعور) لفرانثيسكو أومبرال (برشلونة ، دار نشر « بلانيتا » ، ١٩٨٦) ؛ وروايته الأخرى : (أسطورة القيصر المشعوذ) (انظر (٩)) ؛ ورواية (المخطوط القرمزى) (انظر (١٢)) .

(٣٤) ونذكر منها على سبيل المثال ، رواية (الرجل العاطفى) (دار نشر « أنا جراما » ، ١٩٨٦) لخابيير مارياس (Javier Marias) (١٩٥١ ــ) ؛ ورواية : (فوضى اسمك) (دار نشر « ألفاجوارا » ، ١٩٨٨) للروائى خوان خوسيه ميّاس (Juan Jose Millas) (١٩٤٦ ــ) .

(٣٥) إجناثيو إتشفارّيا : (مسافات واتجاهات) ، مجلة الأوروجايو (El urogallo) ، مدريد ، سبتمبر ـ أكتوبر ١٩٩١ .

خلية النحل ...
حرية النحل

سليمان العطار

- ١ -

هذه السطور حول عمل روائى كتبه عالم اللغة والشاعر والناقد الأدبى والسياسى ثم الروائى (الإسبانى) كاميلو خوسيه ثيلا (نوبل ١٩٨٩) . العمل هو رواية (خلية النحل) التى تحمل عنوانا آخر ثانويا (الطرق الضّالة) . وكأن هذا العنوان الثانوى استدراك ضرورى لتحديد « الرمز الأدبى » وفصله عن الموجود الطبيعى ، الذى حملت الرواية اسمه وهو (خلية النحل) ؛ لأن النحل - كما هو معروف - ينطلق من خليته ، ويتحرك بحثا عن الرحيق « الغذاء » فى دائرة نصف قطرها بضعة كيلو مترات ، ويتبع فى حركته طرقا منضبطة يعرفها سلفا ويعود بعدها إلى خليته محملا بغذائه المضمون ، كأنه يسير على خطوط خريطة مرسومة بدقة مثل خرائط الطرق الجوية للطيران المدنى .

ندرك من هذا أن عنوان الرواية عبارة عن رمز يكثف مدلول العمل كله ، وأن هذا المدلول يمكن استخراجه من دال طبيعى هو خلية النحل بعد تحولها إلى علامة سيميولوجية جمالية بافتراض خلية نحل يسلك نحلها طرقا ضالة ؛ فلا يعود لخليته بعد الخروج منها ، أو قل هو لا يعرف له خلية يسعى إليها ، ومن ثمّ يقضى عمره بحثا عنها ، فيجدها أوْ لا يجدها لكنها دائما الخلية المفقودة بمعنى ما للفقد.إن خلية النحل فى العمل هى الوطن : إسبانيا والنحل هم الإسبان كلهم بجميع نِحَلِهم وانْتِماءاتهم . وباستقراء هذه العلامة السيميولوجية الجمالية بحثا عن خصائص خلية نحل يسلك نحلها طرقا ضالة نفهم ما يلى :

١ ـ إن مهمة الإنسان تشبه مهمة النحل الضال . فوجوده يقتصر على البحث عن الغذاء . ولما كان النحل ضالا ، فهذا الإنسان التعيس قد لا يجد الغذاء قط فينحل ويصفر وجهه ، ويرتعد جسمه ويهتز تفكيره وتتداخل أمام عينيه الصور ويقعُ تحت تأثير كوابيس الجوع . وقد يجد من الغذاء ما يتخمه فيسمن ويترهل ويبرز له كرش مقيت ويقع تحت تأثير وهم القدرة الزائفة لامتلاك ما يزيد عن حده ، فيبدو مختلا فى سلوكه وملبسه ورؤيته للعالم . وهذا ما نجده بالضبط داخل شخصيات الرواية التى تنقسم إلى مجموعات من الأزواج المتضادة : فريق مهزول ناحل البدن ، وفريق مسمن فائض الشحم واللحم/فريق رث الثياب ، وآخر بالغ الأناقة إلى حد مضحك/فريق مأكول ، وفريق آكل للمأكول . . . إلخ .

٢ ـ آلية الحياة، فكما لا نتوقع من النحل إبداعا أو اختراعا أو تغييرا لنمط حياتها ، فالمجتمع آلى الحركة،والآلية كما تحول دون الإبداع فإنها تحول دون التعاطف بين البشر ، فيقع الحب تحت سطوة الآلية ، فالجوعى والمتخمون فى آن لا يعرفون الحب . ومع ذلك فنحل ضال ، قد يضل عن آليته ويقع فى أسر نوع تعيس من الحب الذى يرتبط بحلم « لحب البقاء » .

٣ ــ قدرة النحل على اللسع ، هى قدرة هائلة لكنها استشهاد.فمن المعروف أن النحلة التى تلسع أحدا يخرج مع اللسعة جهازها الهضمى وتموت . فاللسع استشهاد وهو قادر على حماية الخلية ، فقط من أجل بقاء الخلية ككل،لأن أجنبيا دائما يأتى ويستولى على إنتاج الخلية من العسل . أى تعاسة ! والتعاسة أكثر فى خلية النحل الإنسانية ، فلأن طرق نحلها ضالة يحدث أن يصطدم النحل ببعضه فيلسع بعضه بعضا . ويصبح حتى حلم « حب البقاء » مجرد وهم .

٤ ــ النحل فى النهاية حشرات اجتماعية ، ومخلوقات رواية خلية النحل تخلق عندنا انطباعا بأن البشر فيها حظهم من الحياة هو حظ الحشرات ، ويتحول إحساسهم بالألم أو التعاسة أو الانسحاق مجرد إحساس آلى لا يدفع إلى الثورة وإنما إلى الاستسلام للإحساس ، واستقباله باعتباره شيئا طبيعيا . فهم خاضعون للطبيعة مثل الحشرات ؛ لا شىء سوى ليل ونهار أو صيف وشتاء وربيع وخريف أو ميلاد وطرق ضالة ثم المقبرة .

٥ ــ أن ملكة النحل تملك ولا تحكم وليس ذلك لأنها ملكة دستورية ، وإنما فحسب لأن رعاياها حشرات مطيعة تصنع الغذاء الملكى لهذه الملكة التى تعيش هادئة فى قصرها ناشرة الرعب بين الرعايا لمجرد أنها موجودة . إن الحاكم ذا السلطة المطلقة يشبه الملك الدستورى ظاهريا ، لكنه ضخم الحجم منظره مثير للرعب ، فيطلق الرعب ليحكم بالنيابة عنه ، ومن يحكمهم الرعب لا يحتاجون لدستور بل لا يحتاجون لشىء سوى إعداد غذاء ملكى لخالق هذا الرعب حتى يستمر الرعب ، ويقل شره المباشر بتفاقم شره غير المباشر .

٦ ــ إن هذه المملكة التى لها أمير (هو ملك إسبانيا الدستورى حاليا) ، يحكمها الرعب الذى اسمه « فرانكو ».

حرية الإنسان تحت الديكتاتورية هى الرعب،والاقتصار على البحث عما يملأ البطن فى آلية للحياة تقتل كل ما هو نبيل فيصير الإنسان نحلة ذات نشاط محموم بلا نتيجة سوى تأكيد حشريته وخضوعه لدورة الطبيعة وخروجه من التاريخ ، والتاريخ ليس له إلا معنى واحد : هو الحرية . والحرية أن يصنع الإنسان مصيره ، ويخرج الطبيعة عن دورتها الآلية لتصير مجرد مقياس زمنى متغير لاطراد التقدم الذى يعمق إنسانية الإنسان ويسخر كل شىء من أجله ويحميه من أن يكون مسخرا من أجل الآخرين

ــ ٢ ــ

إن توفيق الكاتب فى اختيار عنوان روايته كاد يغنى عن قراءة العمل نفسه . لقد أجمل رؤيته السياسية والفلسفية لواقع يخضع للديكتاتورية ويفتقد الحرية . ومع ذلك فالعنوان لايكفى .لابد من التفصيلات التى تبعدنا عن المفاهيم التجريدية للرمز ، وهذه التفصيلات ستكون أكثر إجمالا من العمل الروائى الكبير الذى يبلغ حوالى ٣٠٠ صفحة فى طبعاته الإسبانية . وإجمال التفصيلات ينبع من تقنية أصيلة تجعلنا ننغمس فى الرواية متجولين فى عالم جمالى فريد . وهذه التقنية تنبع من الالتئام العميق بين العنوان والعمل نفسه بطريقة خفية حتى لا نكاد نمسك بها إلا بالتأمل البالغ العمق فى العمل . إن دخولنا إلى الرواية يشعرنا أننا ندخل فى عنوانها فيفضى إليها ، بمعنى أننا نجد أنفسنا فى خلية نحل غريبة . وإذا كان أحدنا قادرا على أن يعدّ نحل أية خلية نحل فليستخرج لنا عدد شخوص الرواية . إن شخوص الرواية ـ فى كثرتهم ـ يمثلون خلية نحل حقيقية . والمدهش قدرة الكاتب على ربطهم بخيط واحد شبكى والأكثر إدهاشا هو وجود هذا العدد الغفير من الشخصيات (داخل حيز ٣٠٠ صفحة من القطع الصغير) فى رواية واحدة دون أن نقع فى الملل ودون أن يقع هو فى الاضطراب ، أيضا دون تسطيح أىٍّ من الشخوص أو دون أن يُفقِد أيًا من تلك الشخوص الوجود الوظيفى فى العمل .

كيف يحدث ذلك ؟

لقد تم ذلك عن طريق ساعة بيولوجية تدير العمل الجمالى الحى (الرواية) إدارة دقيقة محكمة : أحداث الرواية الأساسية

تشمل مساحة زمنية قدرها ٢٤ ساعة . والكاتب يروح ويجيء فى هذه المساحة التى تمتد من مساء أحد الأيام إلى مساء اليوم التالى . نلهث معه دون توقف . ومع ذلك فهذه الساعات الأربع والعشرون مليئة بالثقوب الزمنية التى تسقطنا فى آبار ماضى كل الشخصيات فنرى الماضى وقد تحول إلى مادة تشكيلية لملامح الشخصية فى اللحظة الراهنة بل وملامحها المستقبلية . إن الزمن هكذا يصبح عنصرا جوهريا فى التشكيل الجمالى للشخصيات ، والشخصيات ليست مطلوبة لذاتها وإنما هى ملامح واقع تعيس عاشته إسبانيا من أول القرن وحتى نشر الرواية ١٩٥١ ، وربما بعد ذلك لمدة ربع قرن .

واختيار هذه المساحة الزمنية (٢٤ ساعة) يتسق تماما مع عنوان الرواية . إن واقع خلية النحل ثابت فلا يحدث لها تغيير من داخلها ، وإنما التغيير يتم من خارجها : ليل ثم نهار ، فصول السنة . . إلخ . ولهذا يكفى ٢٤ ساعة لمعرفة كل شىء عن خلية النحل أو عن مدريد الأربعينيات أو عن إسبانيا ذلك الزمان أو عن أى خلية نحل - أقصد : عن أى وطن - يخضع للديكتاتورية سواء أكان الديكتاتور اسمه فرانكو أو اسمه هتلر أو زيد أو عبيد من هنا تأتى أصالة رواية خلية النحل . إنها محلية تنطبق على إسبانيا الأربعينيات تمام الانطباق : أسماء الشخوص ، الأماكن ، أحداث تاريخية بعينها بل إن الكاتب جعل من الشارع الذى ولد فيه عنصرا مكانياً مهماً فى الرواية . وبرغم هذه العناصر المحلية الصارخة ، فإن هم الكاتب كان أشبه بهمِّ عَالِم الحشرات عندما يدرس خلية نحل ، فما ينطبق على نحل إسبانيا ينطبق على نحل الأرجنتين أو ألمانيا أو جنوب أفريقيا أو أى نحل على أى كوكب ، فالروائى يعالج جماليا قضية بؤس الإنسان عندما يفقد حريته . ويكفى أن نعيش ٢٤ ساعة فى هذا الجحيم حتى نرى كل شىء ونعرف كل شىء عن خلية النحل حتى لو كانت مجتمعا إنسانيا ، ولا يهم أن يكون هذا المجتمع إسبانيا أو غير إسبانى ولهذا عندما منعت الرقابة فى « إسبانيا - فرانكو » نشر الرواية (رغم محاولة الناشر إغراء السلطة على نشرها نشرة فاخرة غالية السعر محدودة الانتشار) ، تم نشرها فى بوينس أيرس بالأرجنتين فى عهد ديكتاتور آخر هناك هو الجنرال « بيرون » تحت شروط قاسية ، وليس أقسى على الكاتب من أن يطلب منه حذف أجزاء من عمله وتهدئة النغمة هنا وهناك . ومع ذلك - كما يقول ثيلا نفسه - فقد كان عمليا ووافق على شروط رقابة بيرون حتى لا يموت العمل نهائيا بعدم نشره . وقد عاقبته إسبانيا بطرده من نقابة الصحفيين ومنعه تماما من الكتابة فى الصحافة الإسبانية .

إن المساحة الزمنية الضيقة (٢٤) ساعة بثقوبها مكنت الكاتب من ربط الشخصيات وحسن ترتيبهم كأنهم بضائع فى فترينة محل تجارى (والفترينات مهمة جدا فى تحديد مغزى العمل كما يظهر فى تفاصيل الرواية) ، ولكنها فترينة سحرية يخترق النظر فيها اللحظة الراهنة كل اللحظات السالفة .

وكما ضاقت المساحة الزمنية لتتسع لمعرفة كل شىء عن خلية النحل كذلك تضيق المساحة المكانية ، فمركز الرواية مقهى دونيا روزا ، إنه صندوق خلية النحل نخرج منه ونعود إليه مع حركة الساعة (خلال ٢٤ ساعة مليئة بالثقوب) ومع كل دخول وخروج - وعبر ثقوب الزمن - نتحرك عبر إسبانيا كلها فنتعرف أماكن أخرى . ويتسع عدد الشخوص ونرى وقائع الحياة ، فتكاد الرواية تخلو من الأحداث المتعارف عليها فى الروايات . وأما إذا كان ثمت أحداث ، فهى أحداث أشبه بوقائع التاريخ الذاتى لإسبانيا وللأشخاص . إن تحديد المكان (مقهى) ثم انتشاره عبر إسبانيا كلها (بين الحين والحين نطير خارج إسبانيا أيضا) ينطبق على هوية خلية النحل ويتوازى جماليا مع تحديد الزمان ثم انتشاره . وكما لا يفهم الزمان دون مكان والعكس صحيح ، فإن وحدتى الزمان والمكان شكّلتا بعدين للوجود فى عالم الرواية،وهما بعدان بالغا التحديد وبالغا الهيولية ، وبين التحديد والهيولية تتبدد الشخصيات ثم ترتبط وتتحدد كما تتبدد « الشغالة » من خلية النحل ثم ترتبط وتتجمع داخلها .

وكما استمد الكاتب رمزه من عالم الحشرات ، أيضا استمد منها كثيرا من أدواته التقنية ، فكما يتحرك العنكبوت فى بناء بيته تفعل شخوص الرواية فى تشكيل بنيتها ، ولكن لكثرة الحشرات - عفوا : الشخوص - فى الرواية يستخدم شخصية مركزية ويمنحها السائل كله تقريبا الذى يتم إفرازه خيوطا لربط كل وحدات العمل لتشكيل بيت النحل الإنسانى : « عالم الرواية » . وهذا السائل المفرز ليس إلا قلق هذه الشخصية

المركزية التى لا تتوقف عن الحركة الظاهرة أو الخفية خلال الرواية . إن انتقالات الكاتب المثيرة تمثل نموذجا ناجحا لحركة كاميرا سينمائية لمخرج يتركز أسلوبه فى تركيز أول كل انتقالة على وجه إنسانى ، ثم يخترق هذا الوجه بحيلة عبر الأزمنة والأماكن فى ذاكرة هذا الوجه من ناحية ، وفى واقعه من ناحيه أخرى . وكل الانتقالات تمهد للوصول إلى وجه تلك الشخصية المركزية . إن تلك الشخصية تظهر فى الرواية بعد عدد قليل من أول صفحاتها .

- ٣ -

ولكن كيف تظهر تلك الشخصية المركزية ؟ إنها تظهر فى مقهى دونيا روزا (صندوق خلية النحل) . وإذا اعتبرنا هذه الشخصية - من باب تقريب ما نريد إيضاحه للقارىء - بطلا للرواية فإن صاحبة المقهى هى البطل المقابل ، وكلاهما ليس أكثر من فرد من أفراد خلية النحل المتساوين فى العقم وفى النشاط . وحتى يتضح دور البطل التقنى من الأفضل عرض صورة البطل المقابل : دونيا روزا . إنها إنسان آلى بغيض ، وبها تفتتح الرواية هكذا :

- علينا ألا نفقد زاوية النظر ، لقد سئمت من تكرار ذلك القول ، إنه الشىء الوحيد الذى يستحق الاهتمام .

دونيا روزا تذهب وتجىء بين موائد المقهى تاركة أردافها المهولة تتعثر بالزبائن . لا تتوقف عن النقيق قائلة : « لقد طفح بنا الكيل ! ما أجمل الحياة ! » بالنسبة لدونيا روزا العالم هو مقهاها ، وما حول مقهاها هو كل ما هنالك . ثمة من يقول إن العيون الضيقة لدونيا روزا تلمع عندما يأتى الربيع وتبدأ الصبايا فى الخروج بثيابهن القصيرة والسافرة . وبالنسبة لى شخصيا ، فأنا أعتقد أن كل ذلك مجرد كلام فارغ . إن دونيا روزا ما كانت لتطلق سراح فلس واحد من فضة من أجل عيون أى شىء فى العالم . لا فى الربيع ولا فى غير الربيع . فهى تهوى فحسب جمع القطع النقدية من بين الموائد دون تفريط أو تراخ . أما إذا اختلت بنفسها فهى تدخن سجائر التسعين (نوع شعبى رخيص) وتحتسى مشروب الأوخين (أيضا مشروب شعبى رخيص) . وذلك منذ استيقاظها حتى يحين رقادها . ثم تسعل وتبتسم . وعندما يصفو منها المزاج ، تجلس فى المطبخ وتقرأ روايات وقصص المغامرات . التى تكون أفضل كلما كانت دموية . وفى كلِّ غذاء . ومن ثمّ تهوى مداعبة الآخرين بأن تقص عليهم بعض الجرائم . . .

هكذا تبدأ ملامح دونيا روزا فى التحدد . إنها مخلوق غير تاريخى ، وأدنى من « الأرض » فى الطبيعة التى يتغير مظهرها بتغير الفصول . إنها أيضا نحلة منحطة ، فالنحلة لا تتوقف عن جمع الرحيق ، لكن الرحيق أيضا يتغير بتغير الأزهار مع تغير الفصول . أما دونيا روزا فهى لا تتوقف عن جمع الشىء نفسه : القطع النقدية ، وعن تدخين السجائر نفسها واحتساء الشراب نفسه ؛ وعسل النحل من أجل غذائه وغذاء الآخرين ، أما هى فقطعها النقدية فى تخزين دائم .

وكما بدأت معالم شخصية دونيا روزا فى التحدد بدأت خصائص لغة الرواية فى التميز إن اللغة فى هذا العمل ليست أكثر من ثرثرة على لسان الراوى الذى لا يخفى نفسه عنا فهو يقول فى النص السابق (وبالنسبة لى شخصيا) . إن الراوى الثرثار يحاول أن يقنعنا بصلته بدونيا روزا وغيرها من « نحل » الرواية . وهو ثرثار لا يتوقف عن الثرثرة والانتقال بفقرات ثرثرته من فقرة بعد فقرة إلى شخصيات روايته شخصية بعد شخصية ، وهو يغادر بنهاية الفقرة أو الفقرتين (وقليلا بنهاية أكثر من فقرتين) إحدى الشخصيات فى موقف غالبا معلق لا نعرف نهايته . ثم بعد عدد من الفقرات يفض الموقف بالعودة إلى الشخصية نفسها أو بتدخل شخصية أخرى . وإذا توقف الراوى قليلا عن الثرثرة ، فقط لكى يترك إحدى الشخصيات تثرثر أو تهذى فى مونولوج أو تخاطب آخر فى ديالوج ، وذلك إذا التقت تلك الشخصية خلال وقائع حياتها بين الحركة الدائبة والسكون بآخرين .

ولهذا يستمر فى ثرثرته بادئا فقرة ثانية ومقدما وجها آخر هكذا :

القس الأب دى نافاراق ، والذى كان صديقا للجنرال ميغيل بريمو دى ريفيرا ، توجه لزيارة الجنرال وركع بين . . . إلخ .

والفقرة التالية يعود لدونيا روزا :

« أى خلق لله أولئك وأولئك ـ هكذا تفكر ـ لابد من امتلاك كليتين . دونيا روزا لها وجه ملء بالبقع ، وفيها يبدو فإنها تغير جلدها وكأنها سحلية . وعندما تقع فى تأملاتها ، تذهل عن وعيها فتستخرج من وجهها نشارة مثل شرائط مكرمشة . ومن ثمّ تعود لوعيها فتتنزه مرة أخرى هنا وهناك مبتسمة ـ عن أسنانها الصغيرة السوداء ـ فى وجه الزبائن الذين تكن لهم الكراهية فى أعماقها

ثم فقرتان عمَّن اسمه « دون ميلندس » ثم فقرتان حول الزبائن بعامة ثم فقرتان عن « دون خايمى أرثى » . . . ويستمر إلى أن يصل إلى هذه الفقرة :

« دون خوسيه ـ تحدث عنه قبل ذلك : كاتب نيابة اغتنى بضربات حظ ـ يتحدث فى المقهى بكثير من السلطة ، فمنذ عامين ، وقبل انتهاء الحرب (الأهلية الإسبانية) بقليل حدثت مشادة بينه وبين عازف الفيولين . فنادى دون خوسيه على المالكة ، وقال لها : إما أن تلقى بهذا . . فى الشارع وإما فلن أطأ هذا المحل . عندئذ وضعت دونيا روزا العازف فى الشارع ولم يعد يعرف عنه شىء بعد ذلك . الزبائن الذين وقفوا من قبل فى صف العازف ، بدأوا يغيرون من رأيهم . وفى النهاية كانوا يقولون بأن دونيا روزا قد أحسنت الصنع ، فإنه ينبغى الضرب بيد من حديد . ووضع المسىء فى مكانه . وبهذا الأسلوب سيعرف كل واحد كائنا من كان ـ الحد الذى يتوقف عنده ! والزبائن عند قولهم ذلك كانوا يأخذون هيئة جادة ومتصلبة ومنعدمة الحياء . إذا لم يكن هناك نظام فلن توجد طريقة لإحسان شىء . يستحق الجدارة . هكذا كانت تتناثر الكلمات بين الموائد »

دونيا روزا مثل فرانكو وزبائن المقهى هم الشعب الإسبانى ؛ هذا ما تريد أن تقوله الفقرة السابقة ، وهى مقولة لا تعنى الكثير ، لكن الكثير المفزع هو موقف الزبائن الذين اعترضوا موقف دونياروزا الفاشى ، ثم أمام عجزهم لرده انقلبوا إلى مؤيدين . صاروا فاشيين أيضا يرددون الأفكار الفاشية . صاروا ضد العدالة والإنسان . ضد الحرية . ضد أنفسهم . دونيا روزا بمظهرها المقزز تصير مقبولة من الزبائن بل يصيرون نسخا منها ومن هنا نفهم تعاطف دونيا روزا مع هتلر وإحساسها الغامض بارتباط مصير مقهاها بمصيره . إنه نفس إحساس فرانكو نحو هتلر .

ويتوالى ظهور دونيا روزا واختفاؤها، ونزداد تعرفا عليها. ولكننا نلاحظ أن الكاتب فى فقرات ثرثرته التى تتدفق من أول الرواية حتى آخرها،يقدم هذه الفقرات فى ظل حسابات دقيقة . ونكشف عن هذه الحسابات أولا بأول.فالفقرات تتتابع بنظام يجعل من الفقرة التالية كاشفة لعمق أبعد فى التركيب الجيولوجى للفقرات السابقة عليها ، وهذه تعطى العمق الأبعد نفسه لتاليتها .والكاتب هكذا يستخدم سيكولوجية الشخص الثرثار نفسه ، لكنه كما فعل مع خلية النحل ينقل هذه السيكولوجية إلى درجة العلامة السيميولوجية فى مستوى التركيب الأدبى السيميولوجى . فالتداعى هو الذى يقود الثرثار ، والرواية تلجأ للتداعى (اللفظى والدلالى) فى ترتيب الفقرات . فهو قبل الفقرة التالية حول دونيا روزا تأتى فقرة حول الآنسة البيرا (فتاة تقترب من سن الشيخوخة تكاد تموت من الجوع قطعت علاقتها - كما سنعرف فيما بعد - بمن يسمى باولو) . ثم فقرة حول باولو يروى رواية صاخبة عن إمرأة تحدثه فى الشرب فأسكرها وعند خروجها اصطدمت بالباب فتدفق منها الدم . إنه يُسمِع المقهى كله حتى يلفت نظر المسكينة البيرا التى فقدت مصدر عيشها بقطع العلاقة مع هذا الرجل الثرى العجوز الذى يصرخ مثل الديك . هدوء الاحتضار فى وجه البيرا يتضاد مع صخب الديك عند هذا الرجل المسمى باولو . ثم تأتى الفقرة التالية :

« شاب فى شرخ شبابه ذو عذار ينظم أشعارا بين أرجاء هذا الصخب . إنه سارح فى ملك الله لا يلتفت إلى شىء . إنها الطريقة الوحيدة لنظم أشعار جميلة . فلو نظر حوله لهرب منه الوحى . وما أمر الوحى إلا مثل فراشة صغيرة عمياء وصماء ، لكنها مضيئة جدا . وإن لم تكن كذلك فسنعدم التفسير لأشياء كثيرة . »

وفقرة أخرى حول الشاعر بحساسيته المفرطة وهدوئه ثم تأتى

فقرة عن دونيا روزا (تكشف عن حساسية الشاعر أكثر بموقف مضاد) :

« دونيا روزا لم تكن من ذلك الطراز الذى تعود الناس على وصفه بالحساسية .

ـ والذى أقوله لك أنت تعرفه . فبالنسبة لأولئك المزهوّين . . .

دونيا روزا يتدفق منها العرق فوق شاربها وجبهتها .

ـ وأنت مباهيا . . . .

تدق دونيا روزا عيونها الصغيرة الفأرية فى وجه بيبى النادل العجوز الذى جاء منذ أربعين أو خمسة وأربعين عاما من قرية « مونديتييدو » .

ظهرت عيون دونيا روزا الصغيرة ـ من خلف الزجاج السميك ـ مثل العيون اللامبالية لطائر محنط ـ فيم تحدق ؟ فيم تحدق ؟ أبله ! إنك لم تختلف عن يوم وصولك إلى مدريد . أليس عندكم رب يخلع عنكم ثياب البلاهة ! . . . .

ترج دونيا روزا كرشها وتعود من جديد إلى الحديث إليه لكن باحترام :

ـ هيا ! هيا ! كل يؤدى واجبه . علينا . . ألا نفقد زاوية النظر . .

رفعت دونيا روزا رأسها وتنفست بعمق . اهتزت شعيرات شاربها فى لمحة تحدٍّ . لمحة غاضبة ، وقورة مثل لمحة قرنى الاستشعار لفرقع لوز عاشق وتياه .

تطفو فى الهواء كثقل يمضى منغرزا فى القلوب . القلوب لا تتألم ، ففى قدرتها التحمل ، ساعة وراء ساعة ، على امتداد حياة كاملة ، ودون أن يتنبه أحد منا قط بشكل وافر اليقين لما يجرى . »

وتعود دونيا روزا للظهور عند الحديث عن بيبى النادل :

« بيبى النادل يعود إلى ركنه دون أن ينطق كلمة واحدة (بعد أن تلقّى السباب من روزا) وعند وصوله إلى منطقة نفوذه يعتمد بيديه على صفحة إحدى الموائد . . . .

ـ بالنسبة لهذه الشمطاء الساحرة الشريرة . . . كل ما يهمها أن يحفر لها نهر من النقود . خنزيرة شمطاء .

تعبر الإساءات حياة بيبى عبورا سريعا ، وينسى كل شىء ، ويكفيه أن يصب بعض اللعنات ، بينه وبين نفسه ـ مما لم يجرؤ على قوله علنا :

ـ استغلالية ! طماعة ! إنك تطعمين نفسك خبز الفقراء .

يحلو لبيبى أن يقول كلمات من بين شفتيه فى لحظات تعكر المزاج . ثم بعد ذلك يلهو عن الأمر شيئا فشيئا لينتهى بنسيان كل شىء »

ويتوالى ظهور دونيا روزا :

فعندما تتوالى شتائمها وتعليماتها إلى الجرسونات :

« الجرسونات كمن يسمع صوت المطر »

ويعد أن تطمئن إلى أن الجرسون وجه بعض الضربات لزبون لم يدفع حسابه (وهو كما سنعرف بطل الرواية) تقول للجرسون :

ـ لقد أحسنت الصنع حتى يتعلم ! هكذا لن يرغب مرة أخرى فى سرقة أموال الناس الشرفاء،ثم يعلق الراوى :

« دونيا روزا ويداها المربربتان تسترخيان فوق بطنها المتورمة مثل قربة من الزيت تعد عين صورة ثور جيد التسمين ضد الجائع . لاحياء لديهم ! كلاب ! من أصابعهم التى تشبه أصابع السجق تنعكس جميلة وفخيمة تقريبا قطرات مصابيح النجف المقطرة » .

ويعود الراوى للتعليق على حوار لدونيا روزا مع الموسيقيين :

« دونيا روزا تواصل حوارها مع الموسيقيين . سمينة تفيض من الجوانب ، وجسمها المتورم يهتز من متعة إلقاء الخطب . تبدو مثل محافظ مدنى لأحد الأقاليم » .

ها هى دونيا روزا تظهر على حقيقتها ، إنها تكثر من إلقاء الخطب للاستمتاع بذلك . وفى الواقع هى لا تقول شيئا ، فجسمها السمين يقول كل شىء مقابل نحافة وبؤس الآخرين الجميع بلهاء لا يفهمون ، غير مهذبين ، غير شرفاء يريدون سرقتها ، وهى الوحيدة التى تتمتع بالذكاء والفهم والتهذيب . صورة ديكتاتور صغير : محافظ مدنى لأحد الأقاليم .

إننا طوال الوقت مع دونيا روزا فى لحظتها الراهنة وفجأة يبدأ سقوطنا فى ثقب الزمن لنرى شيئا من ماضيها :

« ترتدى ثياب الحداد - تقريبا - منذ طفولتها ، ولا أحد يعرف السبب . حدث ذلك منذ سنوات طويلة . وقذرة ومعبأة بالجواهر التى تساوى ثروة تسمن دونيا روزا كل الأعوام . وتسمن شيئا فشيئا - تقريبا - فى عجلة تقريبا كما تعبأ الغرف بالأشياء .

المرأة عريضة الثراء. إن البناية التى بها المقهى ملكها . وفى شوارع أبوداكا وتشوراكا ومعسكر الحب وفوين كورال توجد دستات من السكان يرتعدون مثل صبيان المدارس فى كل أول شهر .

تعودت على القول :

- عندما تثق الواحدة منا فى الناس . فإنهم يستغلون الموقف . إنهم نهمون . مجرد نهمين . لو لم يكن هناك قضاة شرفاء لما عرفت ماذا كان سيجرى لى .

دونيا روزا لها أفكارها الخاصة عن الشرف

- الحسابات الواضحة - يا بنى - هى الحسابات الواضحة . إنها مسألة فى غاية الجدية .

لم تسامح أحدا أبدا فى ريال واحد . . . .

دونيا روزا مساهمة فى أحد البنوك حيث تشد أذن مجلس إدارته . ويقولون فى الحى إنها تخبىء صناديق من الذهب الخالص فى مكان أمين لم يعثروا عليه حتى خلال الحرب الأهلية » .

دونيا روزا التى لا يجد الكاتب ثقب الزمن عندها عميقا بعكس كل الشخصيات الأخرى . إن ماضيها غامض شأن كل الأثرياء والفاشيين،يطفون على السطح فجأة ويسيطرون على كل شىء ومن هنا نفهم تعاطفها مع هتلر والألمان إلى حد العشق :

« دونيا روزا تهتم كثيرا بمصير السلاح الألمانى . تقرأ بكل انتباه يوما بعد يوم التقارير الصادرة عن المعسكر العام للفوهرر وتقيم علاقات بين مصير الفوهرر ومصير مقهاها عبر توجسات غامضة لا تملك الجرأة على محاولة رؤيتها بوضوح ».

إن رمز دونيا روزا ينجلى بالعبارة الأخيرة.إنها رمز للنازية أو الفاشية أو المديكتاتورية ، وهو رمز فيه غرابة أن تصير امرأة بهذه الضخامة المطردة بديلا مباشراً عن فرانكو الكائن القزم الضئيل الحجم النحيف . إن السمنة فى الرواية ليست بالبساطة التى قد يراها القارىء لأول وهلة : إنها رمز لتضخم الديكتاتور فردا وتضخم ثروات معاونيه الذين لابد أن يكونوا لصوصا وجباة وبلا رحمة فى الوقت نفسه . إنها رمز للنظام ومقهاها رمز للوطن كله . إن موائد مقهاها من الرخام المسروق من شواهد القبور.فالجالس فى مقهاها (فى الوطن) على مائدة هو على حافة قبر انتزع من المقابر ونقل هدية لكل مواطن . إن استلاب الحرية عيش على حافة القبر . ولهذا ليس صدفة أن تكون خاتمة الرواية فى مقبرة . إن ضخامة دونيا روزا هى ضخامة ملكة النحل التى تثير الرعب وتحكم العالم به،شأنها شأن الملكة ليست إلا شغّالة شاء الحظ أن تتغذى بالغذاء الملكى ، فتتطلع إلى الملك،ولهذا فالغرام الوحيد لدونيا روزا كان مع ماركيز ؛ مات من السل ؛ فلم تنل ما تريد ولم ينل الماركيز منها ما كان يصبو إليه :الغذاء الساخن : الحياة ! إن دونيا روزا تقمصت الماركيز وصارت الملكة المقززة هذه المرأة كانت البطل المقابل:فما هى صورة البطل : الخيط الذى أعطى وحدات الرواية المتناثرة امتزاجا ووحدة ؟

- ٤ -

أول ظهور للبطل يتم بعد بضع صفحات من افتتاح الرواية ، حيث تنتقل كاميرا الفقرات إليه هكذا :

« أحد الرجال يضع مرفقه على المائدة - وأنتم خير من يدرى - ويمسك جبهته الشاحبة بيده . نظرته حزينة فيها انشغال وذهول . يتكلم مع الجرسون،يحاول أن يبتسم أحلى ابتسامة . يبدو كأنه طفل مهجور من أهله يطلب كوب ماء من أحد المنازل فى الطريق . الجرسون يحدث إيماءات بالرأس وينادى على كبير الجرسونات . لويس كبير الجرسونات يقترب من المالكة .

- يا آنسة ! بيبى يقول إن ذلك السيد لا يريد أن يدفع .

- حاول أن تستخرج منه النقود كيف كان . هذا شأنك . وإن لم يحدث ، قل لهم يخلصوه من جيوبه الفارغة ، ودعه ينصرف بسلام ، فليس فى وسعنا أبعد من هذا (المالكة تثبت عدساتها وتنظر) .

ـ أيهم ؟

ـ ذاك الذى هناك على عينيه نظارات حديدية الإطار

ـ عجبا ! أى كائن . نعم هـذا فيه سمـاحة ! وبهـذا الوجه ؟ اسمع : وعلى أى قانون سماوى يبرر عدم دفعه ؟

ـ يقول إنه جاء بدون نقود فى جيبه.

ـ هذا ما كان ينقصنا . إن الفائض الوحيد فى هذا البلد هم الصعاليك .

رئيس الجرسونات يتكلم دون أن ينظر إلى عينى روزا :

ـ يقول إنه سيأتى ليدفع عندما يحصل على نقود . عند خروج الكلمات من حنجـرة روزا تتوالى فى دفعـات مثل ضربات النبض :

ـ هذا ما يقولونه جميعا . . . اسمع قل لبيبى أن يكون جاف اللهجة .

يقترب بيبى من الزبون ، بينما ينهض هذا ببطء . شاب منفوش الشعر . شاحب . مريض . . يغطى نفسه بجاكت متواضع وبنطلون مهلهل . إنه متوج بقبعة رمادية قاتمة يحيط بحافتها شريط ملىء بالزيـوت ، ويحمل تحت إبـطه كتابـا داخل ورقة جريدة .

ـ أترك لك الكتاب إن أحببت.

ـ لا هيا إلى الشارع ولا توجع رأسى .

يتجـه الشاب نحـو الباب وبيبى من ورائـه . الاثنـان يدلفتان إلى الخارج . الدنيا برد والناس يمضون متسارعين . الباعة ينادون على صحف المساء . « ترام » يهبط إلى شارع فوين كرال حزينا مأساويا نافضا الاكتئاب

الشاب ليس واحدا من الكثرة . ليس رجلا عامياً . ليس رجلا من الغوغاء . ليس كائنا شائعا سائرا . فله وشم فى ذراعه الأيسر . وعليه آثار جرح فى ملتقى الرقبة مع الجذع . أنهى دراسته ويترجم عن الفرنسية . تابع الحركة الثقافية والأدبية فى جيئتها وذهابها . . . وكان يؤلف أشعارا طليعية ! ؟

إن البطل يضاد البطل المقابل فى كل شىء .

البطل	البطل المقابل
أنثى/غير ودودة	ذكر/ودود
سمينة/قربة زيت	نحيف/ملابسه مزيتة
جهولة/صاحبة عمل	مثقف/بلا عمل
بالغة الثراء/البخل	بالغ الفقر/الكرم
متخمة دائما/قبيحة	جائع دائما/وسيم
لها كثير من العقارات/ الأموال	لا مأوى له سوى سرير فى غرفة ملابس ساعات محددة فى اليوم/خالى الوفاض
كريهة حاقدة	محبوب متسامح
قاسية/ديكتاتورية النزعة	ديمقراطى النزعة/حنون
شديدة التدين/تؤيد دول المحور	معتدل التدين/ضد دول المحور
ملكية حاليا وحاكم/مخيفة	خائف محكوم/جمهورى سابقا

* *

إن الشىء الوحيد الـذى يجمع بينهـا الـدور الجمـالى فى العمل . فكلاهما يمثل خيطا يربط الشخصيات ببعضها . دونيا روزا توحد بين شخوص (زبـائن) المقهى والبطل (مـارتين مـاركو) يـوحـد بـين الشخـوص خـارج المقهى ويـربـطهم بـالشخـوص داخـل المقهى . إن لـه سلسلة عجيبـة من العلاقات ، ثم من يعرفهم فى سلسلة أخرى من العلاقات . وترتبط السلاسـل ببعضها فى دائـرة منغلقة حـزينة تـدور بلا إنتـاج ، وتكشف عن الخصيصة الثـانيـة للحسـاب الـدقيق لفقرات الثرثرة . إنها فقرات دائرية فى سلاسل ما دامت كل فقرة تبدأ بالحديث عن شخصيـة من الشخوص . إن أسـماء الشخوص تمثل تميمة تبارك كل فقرة وتنثر عاصفة من البخور السحرى الذى يعبق كل أجواء الرواية .

ـ ٥ ـ

دورية الشخصيات وفقرات الثرثرة التى لا تتوقف إلا بنهاية الرواية ، ثم دورية ظهور الراوى واختفاؤه بوسائل مختلفة.ففى أول النص السابق (فى البند ـ ٤ ـ من هذه الدراسة) يتحدث النص هكذا : « أحد الرجال يضع مرفقه على المائدة ـ وأنتم خـير من يدرى ـ . . . » .وفى نصـوص متعددة سـابقة نحس بظهوره حتى أحيانا غاضبا مثل وصفه للأثرياء البخلاء أمثال

روزا يصرخ :«لا حياء لديهم ! كلاب . . إلخ » ؛ أقول هذه الدورية تقابلها دورية الوجود والأحداث وكل شيء فى خلية النحل « الرواية » تماما مثل خلية النحل « الحقيقية » . وهذا كله يولد آلية معدنية مفزعة مثل الكابوس من أول الرواية حتى آخرها . ولضيق المجال نضرب مثلا من الصفحات الأولى لطفلين يلعبان بالمقهى، يكشف عن هذه الدورية الآلية التى تبدو وكأنها بلا نهاية :

طفلان ـ ما بين أربع وخمس سنوات ـ يلعبان فى سأم وبدون حماس لعبة القطار بين الموائد ـ وعندما يتجهان نحو عمق المقهى يعمل أحدهما ماكينة والثانى عربة . وفى العودة نحو الباب يتبادلان الأماكن . لا أحد يعيرهما انتباها . ولكنهما يستمران فى لا مبالاتهما . سائران جيئة وذهابا بجدية هائلة . إنهما طفلان منضبطان . وبالتالى يسأمان مثل التينيا لأنهما فكرا فى أن يتسليا . وحتى يتسليا فكرا ـ وليكن ما يكون ـ فى أن يلعبا لعبة القطار طوال المساء ، وإذا لم تحدث التسلية : فأى ذنب يقع عليهما ؟ إنهما يبذلان كل ما فى وسعهما » .

إن الطفلين فى دورية لعبتهما العبثية يمثلان فعل كل فرد فى مجتمع مقهور . السأم الذى يدفع الدائرة إلى الاستمرار فى الدوران مثل طاحونة تعج ولا طحن .

وحتى الأماكن لها استعمال دورى :

« خرائب ساحة مصارعة الثيران ملجأ غير مريح لأزواج المحبين الفقراء المفعمين بالقناعة مثل عشاق العهد القديم الشرسين الشرفاء غاية الشرف . . . الخرابة المتسعة الصباحية . خرابة الأطفال الصاخبين المعربدين الذين يسيرون على أرض نظيفة طوال النهار ، تكون منذ منتصف الليل ، ساعة إقفال بوابات البنايات جنة بها بعض الاتساخ . . خرابة الهرمين والهرمات الذين بعد تناول الطعام يأتون للتغذى بالشمس مثل السلاحف تكون ـ منذ الساعة التى ينام فيها الأطفال وذوو الخمسين من المتزوجين ويبدأون فى الحلم ـ جنة حيث . . كل العالم يعرف إلى أين هو ذاهب وحيث يتحابون فى نبل ، تقريبا فى صلابة فوق الأرض الطرية التى فيها لا تزال باقية ـ وحتى الآن ـ الخطوط التى رسمتها الطفلة ـ التى قضت طول النهار تلعب « الحجلة » برجل عرجاء ، والثقوب المستديرة فى كمال تقريبا التى حفرها طفل صرف ساعاته الميتة فى جشع يلعب البلى »

وتأتى الفقرة التالية :

« مارتين ماركو يهيم على وجهه فى المدينة دون رغبة فى الذهاب إلى السرير . لا يحمل معه ولا حتى فلس يضىء له حياته . ويفضل الانتظار حتى ينتهى المترو ، وحتى تختبىء آخر العربات الصفراء والمريضة لترام الليل . تبدو المدينة أكثر خضوعا لملكيته ولملكية كل الرجال من أمثاله ، الذين يمشون دون هدف محدد ، بأيديهم فى جيوب خاوية . . برأس خاوية ، بعيون خاوية . وفى القلب ـ دون أن يملك أحد له تفسيرا ـ خواء عميق لا يمس . . . يحب مارتين النزهات الموحشة الطويلة فى شوارع المدينة العريضة ،الشوارع نفسها التى بالنهار ـ ويمثل المعجزة ـ تمتلىء بأصوات الباعة ، أصحاب الهوى الشارد . تمتلىء بطقاطيق غناء الخادمات المتهتكات »

إن الدورات بطيئة وقاسية وتنتهى دورة تقريبا بقرب انتهاء الليل :

« الليل يغلق أبوابه على الحد الرهيف للواحدة والنصف أو الثانية لما قبل الفجر ، فوق القلب العجيب للمدينة . آلاف من الرجال ينامون محتضنين نساءهم دون التفكير فى اليوم الصعب القاسى الذى ربما ينتظرهم متوترا مثل قط جبلى غاضب خلال ساعات قليلة . . مئات ومئات من خريجى الجامعة يسقطون فى الإدمان الدقيق والحميم للوحشة والوحدة . عشرات بعد عشرات من الفتيات ينتظرن ـ ماذا ينتظرن : يا إلهى ؟ لماذا خلقتهن هكذا مخدوعات كل هذا الخداع ـ برؤوس مفعمة بالأحلام المذهبة » .

ثم يأتى الصباح لتبدأ دورة جديدة معدنية :

« . . الصباح يرتفع شيئا فشيئا زاحفا مثل دودة فى قلب رجال المدينة ونسائها .

الصباح . ذاك الصباح ، المكرور على مدى الأبد ، يذهب قليلا.ومع ذلك عند تغييره لوجه المدينة ذلك المدفن ، تلك الجائزة المعلقة على رأس عمود معدنى مدهون بالصابون . تلك الخلية . خلية النحل . فليأخذنا الله نحن المعترفين . »

(إشارة إلى الاعتراف المسيحى بالذنب ثم العودة لاقترافه ! . وهو يغمز هنا إلى موجة من التطرف الدينى والعنصرى صاحبت نشأة الديكتاتوريات فى أوربا ما بين الحربين)

كما نرى : لغة شعرية رثائية لموت الإنسان تحت دوران رحى واقع بائس لخلية نحل صارت مدفنا . إن هذه الدورية اكتسبت قيمة من توفر ثلاثة عناصر :

١ ـ العنصر الأول : هو أن الرواية بها حكاية إطار (مثل حكاية شهر زاد فى ألف ليلة وليلة)وهى مقهى روزا وزبونه مارتين ماركو . ونخرج من فقرة إلى أخرى خروجنا من حكاية إلى أخرى ، ولكن كل الحكايات تصب فى رسم صورة الواقع تحت سطوة القهر والخوف والجوع مقابل السطوة والعنف والسمنة . وحكايات النص أكثر تعقيدا من نظام(ألف ليلة وليلة)فى القص ، فالحكايات هنا متقاطعة . كل شخصية لهاحكاية ، والحكاية تتحرك ظهورا واختفاء وتقاطعاً مع الحكايات الأخرى حتى نهاية الرواية دون توقف ودون انتهاء . إن الحكايات تظل مفتوحة ، حتى الحكاية الإطار نفسها رغم انتهاء الرواية . والراوى هنا ليس شهر زاد أو شهريار أعنى ليس دونيا روز أو مارتين،ولكنه المؤلف الذى يظهر ظهوراً حميما ـ وليس أخلاقيا ـ فنحس طوال الوقت أنه صديق يخاطب أصدقاء حول أصدقاء آخرين . وهو يخاطبنا نحن القراء كما يعلن بصراحة فى أكثر من موضع فصار الراوى روح الرواية بل إنه حمّل نفسه ـ وحمّلنا معه ـ هموم كل الشخوص .

٢ ـ العنصر الثانى : شاعرية اللغة وتدفقها فى ثرثرة ظاهرها التلقائية وتزجية الوقت ، وعمقها أنها لغة محسوبة الحركة والنمو . إن سياق الرواية يسير من نقطة المركز فى دائرة وينتشر فى أنصاف أقطار . لقد ألقى الكاتب حجرا فى وسط بركة مستديرة ، فأحدث موجة دائرية أخذت تتسع وترتسم معها دوائر جديدة ، لكنها حركة مصحوبة بخطوط تقاطع لمحيط كل الدوائر وتنمو الخطوط مع نمو الدوائر . وتركنا السياق ونحن ننتظر مزيدا من الدوائر بعد آخر جملة فى الرواية،والمركز هنا أسماء الشخصيات وأنصاف الأقطار وقائع حياتها والدوائر الجديدة هى ظهور هذه الشخصيات بعد اختفائها مع وقائع مستجدة .

٣ ـ العنصر الثالث : نغمة السخرية التى تسود العمل من أوله إلى آخره . وهى سخرية تقوم على حقائق الواقع المتناقضة داخليا . إن الأمثلة تتدافع أمامى فى الرواية ، لكننى سأختار مثالا بالغ العمق وإن كان ليس صارخ السخرية مثل كل الأمثلة الأخرى :

« دونيا روزا تبكر أكثر من اللازم ، تذهب إلى صلاة الساعة السابعة كل الأيام .

دونيا روزا تنام خلال الصلاة مغطاة بقميص من الصوف الرقيق ، اخترعته لنفسها بنفسها .

دونيا روزا خلال عودتها من الكنيسة تشترى بعض أصابع البقلاوة ، وتضع نفسها فى مقهاها ـ ذلك المقهى الذى يشبه فى تلك اللحظة مقبرة خالية من الزوار بكراسيها وقد توجهت أرجلها إلى أعلى فى وضعها المقلوب فوق الموائد ـ وتعد لنفسها كأسا من الأوخين وتشرع فى الإفطار.

دونيا روزا ـ أثناء إفطارها تفكر فى ذلك الزمان غير المستقر عديم الأمان ، فى الحرب التى ـ لا قدّر الله ! ـ تسير نحو هزيمة الألمان . فى موظفى القهوة وجرسوناتها ، بل حتى فى ماسح الأحذية وبائع السجائر ، وفى العازفين ، كلهم ؛ كل يوم لهم مطالب جديدة وادعاءات .

دونيا روزا بين كل رشفة ورشفة من الأوخين تحدث نفسها بصوت منخفض كلاما يكاد يخلو من النغمة والرنين ، ويوشك أن يفقد المعنى ، كلاما يخرج دون ضابط :

ـ لكن من يأمر هنا ؟ إنه أنا ؛ وكم يثقلكم ذلك ! إذا أحببت أستطيع إعداد كأس آخر ، ولست ملزمة أن أقدم حسابا لأحد ، وإذا جاءنى المزاج ، ألقى الزجاجة بعنف تجاه المرآة فتحطمها . لا أفعل ذلك ، لأنى فقط ليس لى مزاج أن أفعله وإذا شئت أغلق هذا الباب إلى الأبد ، ولن يذوق القهوة هنا أحد . كل هذا ملكى ، نتيجة عرقى . وقد كلفنى غاليا النهوض به .

دونيا روزا فى الصباح الباكر ـ تحس أن المقهى أكثر ملكية لها من أى وقت آخر .

ـ المقهى مثل القط ، فقط أكبر من القط قليلاً ، إذا شئت ألقيت إليه بقطعة سجق ، وإذا شئت قتلته بضربات العصا » .

إن هذا المثل تصدق عليه العناصر الثلاثة المذكورة ، وإن قلَّت شاعرية لغته عن نماذج سابقة سقناها وهو يعمق رمزية دونيا روزا .

ـ ٦ ـ

قبل أن نغلق هذه السطور القليلة حول هذا العمل الروائى المهم ـ يجب الإشارة إلى بعض النقاط المهمة التى تحتاج إلى عدد من المقالات المستقلة ، ولا يمكن قول كل شىء جملة فى مقال واحد .

إن العمق الإنسانى المضىء للرواية يمس شغاف قلب القارىء . إن تصوير الكاتب لمعاناة البشر تحت نير الظلم والقهر يفوق الحد فى الاقتدار . وهذه المعاناة لم يصورها الكاتب فى مبالغة أو حتى فى تعاطف مع من يعانون ، ولكنه صورها كما هى فحسب ، وفضله يأتى فى اختيار اللحظات التى تتركز فيها المأساة وتضىء . ولا نستطيع القول إن هذا التصوير واقعى يمكن أن نشهده فى الحياة ، لأن المعاناة تترك خللا نفسيا وفيزيقيا ووظيفيا فى نفوس وأجسام البشر . وهو يقدم معاناتهم بعيونهم المختلة وخلال رؤيتهم الحزينة وطموحاتهم المحدودة العارضة . هذا ما أسميه العمق الإنسانى . وقد أوصل ذلك الكاتب إلى مجموعة من الأوصاف للشخصيات مولدة لتشبيهات بديعة مليئة بالشاعرية من مثل « الفتاة الحلوة مثل زهرة تستسلم للتفتح دون أدنى صرخة » . إنه يضيف للمشبه به دائما صفة تخرجه عن طبيعته ، فيصبح المشبه به من اختراع الكاتب الشاعرى النثر « الثرثرة الشعرية » . فالزهرة تتفتح دون أن تستسلم لذلك ودون أن تصرخ بل هى غير قادرة على الاستسلام أو الصريخ . ومن هنا تأتى قيمة التشبيه جماليا فيترك أثراً لايمحى فى النفس كما أنه يحمل شحنات نفسية هائلة للمشبه فالفتاة عند التفتح تعتريها تغيرات مذهلة لها شخصيا تدفعها بالفعل للبكاء والصراخ ، ومع ذلك فهى تغيرات جميلة تتوتر فيها أوراق الزهرة وترتفع فى شموخ ، وبهذا يصور الكاتب الأحاسيس ويتشكل فى عمله العمق الإنسانى المذكور . المسألة أعمق من ذلك وأكثر تعقيدا ولكننى فقط ألمح إليها . إن الزهرة حدث لها ما حدث لخلية النحل ذات النحل الضال

ويدخل فيما سبق الأمل يطرح فى الجزء الأخير من الرواية الذى اسماه « خاتمة » وتحدث الخاتمة بعد الـ « ٢٤ » ساعة التى دارت خلالها الرواية بثلاثة أو أربعة أيام . حيث ندرك أن الأحداث تدور فى ذروة الشتاء حيث حلت أعياد الميلاد (العشرة أيام الأخيرة من ديسمبر) . يزور مارتين ماركو أمه فى مقبرتها ، فى رحلة طويلة على قدميه مليئة بالذكريات والهذيان والسعادة حينما أنعشه هواء الريف النقى ـ ويفكر فى المستقبل بشكل وردى،بل هو يعدد الوظائف الممكنة ويرفض هذه الوظيفة ويقبل تلك وبينما هو عائد من المقبرة تكون كل عائلته من الأقربين والأصدقاء قد أقاموا فيما بينهم شبكة عجيبة من الالتقاء والاتفاق على إخفاء مارتين ماركو عن أعين الشرطة بعد أن قرأوا فى الجريدة ـ الجريدة نفسها التى يحملها مارتين دون أن يقرأ الاستدعاءات القضائية ـ خبرنيَّة القبض على مارتين الذى عرفناه فى الرواية طيباً مسكينا بريئا لا يحلم بشىء سوى بقدر من الطعام واحترام النفس . إن أكثر الناس تبادلا للعداء مع مارتين « زوج أخته » يجعل من حماية مارتين همه الأكبر . بل إن صاحب المخبز والذى يعمل عنده زوج أخت مارتين يبدى استعداده لإخفائه عنده والتوسط . إن الكاتب يبشر بآدمية خلية النحل وإمكانية صنع التاريخ بمقاومة الديكتاتورية ، وتجمع مختلف القوى نحو هدف واحد مشترك . ولهذا لم يعط هذا الجزء من الرواية شأن كل الروايات المنقسمة إلى فصول

اسم الفصل لكنه سماه الخاتمة . إن مارتين يعود من المقبرة « الحاضر الذى سيصير ماضيا » مليئا بالأمل ، وكل الأشخاص الضائعين وجدوا لهم طريقا معرضا لكل الأخطار ، ولكنهم شرعوا يسلكونه بكل مخالفة لنواميس عادة النحل ، والطريق واضح الهدف : الوقوف ضد ظلم إنسان برىء ؛ امتلاك حرية الفعل دون خوف . إن التحرر من الخوف هو أول خطوة فى طريق الحرية وآخر لحظة (خاتمة) خلية النحل ، وبداية وطن يسكنه الإنسان وليس بيتا تسكنه كائنات لها حرية النحل عندما يفقد غريزة الاتجاه .

أخيرا ، إن نشر هذه الرواية فى أمريكا الجنوبية ـ وهذا أمر لا أشك فيه لكن لسنا فى مجال المقارنة ـ جعلها أمًّا لأبرز روايات تلك القارة . وقد أدهشنى عند ترجمة هذه الرواية ـ التى اعتمدت عليها فى هذا البحث ـ التشابه الذى لا يخفى على غير الخبير بين أسلوب (مائة عام من العزلة) وبين (خلية النحل). فقط ماركيز ذهب بعيدا فى سخريته وجعلها أكثر خشونة ، كما أنه راح بعيدا فى عمق روايته الإنسانى وجعلها أكثر صوفية . وما عدا ذلك فلكل خصيصة أسلوبية عنده جذر عند ثيلا : وكلا العملين صرخة فى وجه الفاشية مهما غيرت من مساحيق وجهها . ثيلا فى مواجهة فاشيات أوروبا ما بين الحربين وماركيز فى مواجهة الاستعمار وفوضى الفساد والقهر عند الأنظمة العسكرية وشبه العسكرية فى أمريكا الجنوبية على مدى قرن من الزمان .

- ٧ -

حتى تكتمل الصورة فى ذهن القارىء، من الضرورى عرض بعض نماذج نصية من الرواية تمثل ما طرحنا من أفكار :

١ ـ فكرة رؤية العالم بعيون شخوص عالم الرواية ؛ وما تحمل من عمق إنسانى : علاقة مارتين ماركو بالنور النابعة من معاناته المستمرة للجوع والتشرد والخوف .

ـ أ ـ

« مارتين ماركو يتوقف عند فترينات محل أدوات صحية فى شارع ساجستا ، المحل يشتعل بالأضواء كما لو كان صالة عرض مجوهرات أو صالون حلاقة فى فندق كبير الأحواض ، أحواض الغسيل تبدو وكأنها أحواض العالم الآخر ! أحواض الجنة . صنابير تبرق . وخزفها الصقيل يخفق . ومرائيها الصافية تنطق . من بينها أحواض بيضاء ، أحواض خضراء ، وردية ، وبنفسجية وسوداء. أحواض من كل الألوان . وهناك أحواض بانيو تضىء جمالا مثل أساور اللؤلؤ والياقوت . إنه أمر شائع أيضا ! تصب الماء فيها أجهزة أشبه بعجلة قيادة السيارة . وقصارى تواليت ذات غطائين . وصهاريج منتفخة رشيقة حتى يمكن الاتكاء عليها بالمرفق . ويمكن حتى وضع عدد من الكتب المختارة بدقة فوقها ، على أن تكون مجلدة تجليدا جميلا . هولدرين ، فاليرى ، كيتس ؛ فى الحالات التى يتطلب (الحذق) بعض الصحبة : روبين داريو ، مالارميه وأهم من الجميع مالارميه من أجل تحللات البطن . أية سخافة !

مارتين ماركو يبتسم كما لو كان يعتذر لنفسه عما بدر لفكره ويرحل عن الفترينات » .

ـ ب ـ

« تمضى الناس مسرعة ملفوفة فى معاطفها ، مولية الأدبار من البرد . مارتين ماركو الرجل الذى لم يدفع ثمن القهوة التى شربها ، وينظر إلى المدينة كطفل مريض ومضطهد ، واضعا يده فى جيب بنطلونه . أضواء الميدان تلمع فى بريق لامع ؛ عدوانى تقريبا » .

ـ جـ ـ

« لم يمض وقت طويل ، إلا وقد عاد النور . احمرت أولا أسلاك المصابيح خلال ثوان ، حتى أشبهت الشعيرات الدموية ثم ينفجر وميض مشرق على حين فجأة فيغمر المطبخ (حيث كان مارتين فى مطبخ بيت أخته تقدم له الطعام لتسد جوعته) . النور أكثر بياضا وقوة . أمر لم يسبق له الحدوث قط حتى إن الأشياء والفناجين والأطباق ـ التى كانت فوق أرفف المطبخ ـ أمكن رؤيتها فى تحديد شديد كما لو كانت تحت ميكروسكوب ؛ كما لو كانوا انفضوا تواً من صنعها .

ـ كل شىء يبدو جميلا يا فيلو .

ـ ونظيفا .

ـ هذا ما أظنه .

ينزه بصره فى المطبخ كما لو كان لم يره من قبل . ثم ينهض ويلتقط قبعته . . .

ـ طيب يافيلو ! أنا ماشى وشكرا لك .

ـ إلى اللقاء يابنى . . ولم الشكر ؟ كنت أود بعمق أن أعطيك شيئا أكثر . . هذه البيضة كنت أحتفظ بها لى . لقد وصف لى الطبيب أكل بيضتين يوميا .

ـ وهل هذا كلامٌ

ـ دعك من ذلك فأنت فى حاجة ملحة إليها مثلى تماما !

. . . . . . »

فكرة الدورية (فى حياة الشخوص) :

ـ أ ـ

« ليس للصبى وجه البشر . له وجه حيوان منزلى ، وجه دابة قذرة عدوانية فى حظيرة . وإنها لقليلة أعوامه ، حتى تنطبع فى ذلك الزمان على وجهه ـ بفضل الألم ـ طعنات الغيظ أو الاستسلام . على وجهه كانت تظهر انطباعات جميلة وساذجة . انطباعات غبية لعدم فهم شىء مما يجرى . كل ما يحدث فى حياة الغجرى معجزة . فقد ولد بمعجزة ويأكل بمعجزة . ولديه قوى للغناء بمحض المعجزة . بعد الأيام تجىء الليالى ، وبعد الليالى تجىء الأيام . وفى العام أربعة فصول : ربيع وصيف وخريف وشتاء.وتوجد حقائق يتم الإحساس بها داخل الجسم كالإحساس بالجوع والرغبة فى التبول » .

ـ ب ـ

« الليمبيا فى كل مرة يعطى بريقاً لحذاء دون ليوناردى يتذكر الستة آلاف دورو الخاصة به . وفى الأعماق يشعر بالفخار لأنه أنقذ دون ليوناردو من أزماته ، ودون ليوناردو لا يبدو عليه من الخارج أن شيئا يحركه . تقريباً لا شىء » .

ـ جـ ـ

« فى مقهى دونيا روزا ـ كما فى كل مقهى ـ جمهور ساعة تناول القهوة ليس نفس جمهور تناول وجبة العصر . . وإذا حدث لأحد « أفراد جمهور ساعة القهوة » أن انتظر قليلا و تأخر فى الانصراف ، فإن الوافدين من جمهور وجبة العصر ينظر إليه بازدراء شديد . . . تماما مثلما ينظر جمهور ساعة القهوة إلى من يصل مبكرا من جمهور وجبة العصر . فى مقهى جيد التنظيم مثل جمهورية أفلاطون تقوم هدنة لمدة ربع ساعة حتى لا يتقاطع فى التقاء من يأتى مع من ينصرف ، ولا حتى عند الباب الدوّار» .

* *

فى كل دائرة نقطة مركز ساكنة . فى النص (ا) : نقطة المركز هى « المعجزة » ، وفى النص (ب) دون ليوناردو « نفسه » الذى لا يحركه شىء وفى النص (جـ) المقهى . والمحيط فى النصوص الثلاثة على الترتيب : الصبى ، الليمبيا (ماسح الأحذية) ، الجمهور . المحيط فى حركة حول المركز الذى يتسلط عليه بأنصاف أقطار هى حركة الزمان .

٣ ـ فكرة ثقوب الزمن :

ـ أ ـ

يقدم لنا الصورة الراهنة لامرأة بائسة ترتزق من علاقتها بالرجال ومع ذلك فقد تبقى لها قدر من التهذيب وعزة النفس رغم أنها تجد من الطعام فقط ما لا يجعلها تموت أو تذهب من المستشفى (تلك هى الآنسة البير) يحفر فى اللحظة خارجا منها إلى عمقها الماضى عائدا إليها.تبدأ اللحظة بحوار بين دونيا روزا صاحبة المقهى وبين البيرا تسألها : هل رأت ذلك الشاب (مارتين) الذى لم يدفع حسابه :

« تتأخر الآنسة البيرا بعض الهنيهات قبل أن تجيب :

ـ ياله من مسكين ! على الأرجح أنه لم يأكل طوال اليوم ، يادونيا روزا .

ـ أنت الأخرى تعزفين على وتر الرومانسية . . . ما هذا ؟ أقسم لك إنه لا يفوقنى أحد فى رقة القلب ، لكن مع هؤلاء المبتزين . ! البيريتا لا تعرف كيف تجيب . المسكينة ، ألقى بها إلى الحياة حتى لا تموت من الجوع ، على الأقل ، بأسرع من اللازم . فى حياتها لم تعرف أداء أى عمل . فوق ذلك ليست جميلة أو ذات شكل حسن . فى بيتها عندما كانت طفلة لم تر إلا الاحتقار والمصائب . البيريتا من بيرقس ، وهى ابنة لمخلوق شديد الحذر (سمى ـ عندما كان حيا ـ فيدل ارناندس) وهو

الـذى قتل أودوسيـا زوجته بسنـدال إسكافى ، وحكم عليـه بالإعدام وقد قام بإعدامه جريجوريو مايورال عام ١٩٠٩ . وقد كان يردد دائما أنه لو قتلها بحساء مخلوط بالكبريتات لما علم أحد بالجريمة .

البيريتا ، وقد أصبحت يتيمة بـين الحاديـة عشرة والثـانية عشرة من عمرها حملوها إلى قرية « فيالون » للعيش مع جدة لها ، كانت مشرفة على صندوق الصدقات (من أجـل توفـير الخبـز للفقراء) «الـذى يحمـل اسم القـديس انتـوينـو ، فى الأبر يشيه . العجوز المسكينة كانت تحيا حياة سيئة . . . . »

ويستمر فى القص هكذا حتى يحمل البيرا عبر رحلة طويلة مثيرة بائسة إلى مقعدها فى مقهى دونيا روزا ، إن كل دخول فى الذاكرة حدوتة داخل « الحدوتة الإطار » . وكل حدوتة عبارة عن سقوط فى أحد ثقوب الزمن داخل الـ (٢٤ ساعة) .

ونلاحظ أسلوب الثرثرة والقص . إنه يحكى تفصيلات تبدو عديمة قديمة مثل اسم والدى البيرا وجدتها واسم الجندى الذى أعدم والد البيرا وسنة الإعدام . إنها تقنية شديدة الحرفية فى تحقيق هدفين :

١ ـ الراوى يفترض أن القارىء من قرية «فيالون» نفسها ، وأنه كذلك من هنـاك ، فهو يـذكره بـأسماء يعـرفها . والقـارىء لا يملك إلا أن يحمل هذه الهوية فيحس بجلوس الراوى إليه وبانتمائهما للقرية نفسها والمعرفة بالبيرا .

٢ ـ أن من يعرف ذلك جيـدا هو البيـرا ، فيتحول سـرد الراوى الثرثار (جماليا) إلى مونولوج داخـلى . ومن هنا تـأتى براعته فى الدخول إلى ثقوب الزمن . إن دونيا روزا تتجاهل موقف البيرا الجائعة دائما ، وتسألهـا عن رأيها فيمن لا يـدفع الحساب . فتجيب من بطنها « لم يأكـل طوال اليـوم » . إنها تتحدث عن نفسها ، فتتذكر : لماذا هى لم تأكل طوال اليوم . وطوال كل يوم . فتدخل إلى ماضيها التعيس وتتذكر قصتها . ويحـل محلها الـراوى فى التـذكـر . فتختلط الأوراق لكن فى أستاذية .

الذاكرة - الصوت الحزين
فى (مدن غير مرئية) ....
دائرة كيركجاردية مغلقة ؟

غادة نبيل

« ..... تسقط فوقى جاذبية أيامى الطفولية ، وتغرق رجولتى فى فيضان الذاكرة ، إننى أبكى ، كطفل ، حنيناً إلى الماضى » .
د. هـ. لورانس

«أغمس كل ما جربت فى معمودية النسيان داخل التذكر الأبدى »
سورين كيركجارد

(المدن والأموات ٥)

« إن ما يجعل « آرجيا » مختلفة عن أية مدينة هو أن بها تراباً بدلا عن الهواء . فالشوارع مغطاة تماماً بالأوساخ ، والطين يملأ الغرف (من الداخل) حتى السقف ، وفوق كل سلم يوجد آخر بالسلب (مثل صورة النيجاتيف) وفوق أسطح المنازل تتدلى أراضٍ صخرية مثل سماوات بها مزن .

ونحن لا نعلم ما إذا كان السكان يتحركون فى المدينة ليوسعوا أنفاق الديدان والشقوق حيث تتلوى الجذور .... الرطوبة تدمر أجسام الناس المهزولين . والأفضل للجميع السكون ... عدم الحركة ... عموماً ... (المدينة) مظلمة .

هنا ، من علٍ ، لا يمكن رؤية شىء « من آرجيا » . البعض يقول : إنها هناك فى الأسفل . ولا يسعنا إلا أن نصدقهم . المكان مهجور . وفى الليل إذا ما وضعت أذنك على الأرض ... يمكنك أحياناً أن تسمع باباً يصفق » .

(مدن نحيفة ٥)

« إذا شئت تصديقى فهذا حسن . الآن سوف أخبرك مم شيدت « أوكتافيا » . مدينة بيت العنكبوت .

هناك جرف بين جبلين شديدى الانحدار : المدينة فوق الفراغ . مربوطة إلى الفجوتين بالحبال والقيود والطرق الضيقة العرجة . وأنت تمشى على الأربطة الخشبية الصغيرة

حريصا على ألا تزج بقدمك فى الفراغات المفتوحة أو تلتصق بخيوط قنبية . إلى أسفل على مدى مئات ومئات الأقدام ، لا يوجد شىء . . بضع سحب تعبر . . ويمكنك أن ترى قاع الفجوة . هذا أساس المدينة . . شبكة تستخدم معبراً ودعامة . وكل ماعدا هذا يتدلى إلى أسفل . بدل أن يرتفع . . . سلالم من حبال وأسرّة شبكية ، بيوت مثل الجوالات ، مشاجب وشرفات مثل الجندول ، قرب ماء . . . سلال مدلاة من حبال . . . مصعد جبلى وثريًا وأصص تتدلى منها نباتات .

معلقة فوق القاع . . . حياة سكان « أوكتافيا » أقل تعرضاً للهلاك من غيرهم فى المدن الأخرى . إنهم يعرفون أن الشبكة لن تدوم طويلاً » .

(مدن دائمة)

« لو لم أكن قد قرأت اسم المدينة مكتوباً بحروف كبيرة بمجرد وصولى إلى « ترود » لاعتقدت أننى أهبط فى المطار نفسه الذى أقلعت منه طائرتى . فالضواحى التى قادونى بالسيارة عبرها لم تختلف أبداً عن الأخرى (التى عرفتها) بنفسى . البيوت الخضراء والصفراء . اتبعنا الإشارات نفسها ودرنا حول أحواض الزرع نفسها ، فى الميدان نفسه ، أما شوارع وسط المدينة فكانت تعرض سلعاً ولفائف وعلامات لم تتغير أبداً . كانت هذه المرة الأولى التى آتى فيها إلى « ترود » . لكنى كنت أعرف سلفاً الفندق الذى كنت أقيم فيه . . كنت قد سمعت وتحدثت الأحاديث نفسها مع مبتاعى وبائعى السلع الثقيلة ، وكنت قد أنهيت الأيام بشكل متطابق بالنظر إلى الكؤوس نفسها ، عند الأسرة المتأرجحة نفسها .

لماذا المجىء إلى « ترود » ؟ سألت نفسى . كنت أرغب فى مغادرتها .

« يمكنك أن تواصل رحلتك فى أى وقت تشاء » . قالوا لى . . « لكنك ستصل إلى « ترود » أخرى . . مطابقة تماماً فى كل التفاصيل . فالعالم تغطيه « ترودٌ » واحدة لا تبدأ ولا تنتهى . فقط اسم المطار هو الذى يتغير » .

(مدن غير مرئية)

***

ولد إيطالو كالفينو فى كوبا عام ١٩٢٣ ، ونشأ وترعرع فى سان ريمو بإيطاليا . بدأ بكتابة مجموعات قصص قصيرة مثل (ماركو فالدو) و(حب صعب) و(آدم ذات عصر) ثم رواية (الطريق إلى عش العناكب) (١٩٤٧) على نمط الواقعية الجديدة السائدة فى إيطاليا فى الأربعينيات والخمسينيات ، خاصة فى أعمال سابقيه أمثال سيزار بافيز وإليو فيتورينو ، وذلك قبل أن يتحول إلى العنصر الحكائى . وفى الوقت الذى بدأ فيه كالفينو العمل فى دار نشر اينودى ، واصل عمله صحفيا وناقداً ومعلقاً سياسياً ، كما قام بجمع وإعادة صياغة العديد من الحكايات الشعبية الإيطالية تحت عنوان Fabie Italiane عام ١٩٥٦ تلاها بثلاثية Our Ancestors (١٩٦٢) ثم أعقبها بـ The Castle of Crossed Destinies (١٩٧٣) حيث فيها يحاول الراوى سرد حكايته متنافساً مع بقية الحكائين عبر تمثيل كنائى لعمليتى الكتابة والقراءة ، ولكن عدم قدرة « الرواة » الآخرين على النطق تدفعهم إلى الاستعانة بورق اللعب « الطاروط » (لقراءة الطالع) والتى يرجع أحدها - باعتراف المؤلف الحقيقى - إلى القرن الخامس عشر والآخر إلى القرن الثامن عشر ، وذلك فى مجموعتين تشمل كل منهما سبعاً وثمانين ورقة ذات قدرة تعبيرية وتصويرية محدودة ومتكررة تعتمد استنهاض حكايات أرسطو وشكسبير وبوكاشيو ، بينما يقوم الراوى عبر جزئى العمل The castle of Crossed Destinies ،The Tavern of Crossed Destinies بدور القارىء والكاتب والمترجم لحكايات بقية المسافرين . ويلعب كالفينو بتصميم الصفحة كثيراً فى هذا الكتاب ، حيث يضع بجانب كل صورة حكايتها ، ويقوم القارىء الحقيقى (نحن) بدور الأنا الثانية للراوى ، لنستكمل بذلك - من خلال عملية القراءة - فعل الكتابة الذى بدأه المؤلف .

أما فى رواية (إذا كان ثمة مسافر ذات ليلة شتاء) فيتم الانتقال من الشكلانى إلى الإيديولوجى ، عبر بنيات mise - en - abyme أى استخدام تقنية الرواية داخل الرواية ، مما يخلق أكثر من مستوى يمكن مناقشة النص على أساسه :

أولاً : هناك المستوى « التقليدى » داخل « الرواية » ، وهو مكون من بداية ووسط ونهاية وفق الصيغة الأرسطية ، ومع تطور الأحداث تتطور علاقة البطل (أنت) - إلى

حين - والبطلة لودميلا (نموذج القارىء المثالى أو الآخر أو - أحياناً أيضاً - أنت) وتنتهى بالزواج .

ثانيا : يبدو تأثر كالفينو هنا واضحاً بأحد أشهر أعمال أندريه جيد وهو (المزيفون) The counterfeiters ؛ حيث يوظف التقنية التى استخدمها جيد توظيفاً معاصراً لإدخال مفكرة الكاتب فى النص .

ثالثاً : يمثل النص مسحاً لبعض قضايا الأدب خارج النص نفسه ، فيتضمن إشارات لمشكلات عجز المؤلف - البطل عن الكتابة ، وعدم كفاءة الناشرين ومديرى الإنتاج ، وضيق الأفق الأكاديمى ، وخطأ التفسيرات النقدية ، وإفساد اللغة عن طريق الترجمة ، وتسييس النصوص الأدبية إلى حد درامى .

وفى هذا العمل تتقابل « البطلة » لودميلا و« أنتِ » (ضمير المخاطب الذى يتحول أحياناً إلى أنا ثانية للكاتب)، ويتحول هذا الضمير فوراً إلى شخصية مستقلة هى الكاتب سيلاس فلانيرى ، الأمر الذى يؤدى إلى إقحام المؤلف - كالفينو - وجوده المباشر منذ اللحظة الأولى . فمن خلال مشكلة المؤلف غير الحقيقى « فلانيرى » ، عدم القدرة على الكتابة ، يحل المؤلف الحقيقى مشكلته هو الخاصة بعدم القدرة على الكتابة لفترة (ألم يكتب نص « إذا كان ثمة مسافر ذات ليلة شتاء » ؟) - تتقابل هاتان الشخصيتان المحوريتان فى إحدى محلات بيع الكتب لشراء إحدى كتب المؤلف الحقيقى كالفينو والتى تعتبر نموذجاً افتراضياً لنص العمل الذى نتناوله نحن (إذا كان ثمة مسافر . .) ليكتشفا أن النسخ المشتراة قد تعرضت لخطأ فى التجليد ، وتستمر رحلة بحثهما عن بقية القصتين المبتورتين مع كل منهما ، فيحصلان فى كل مرة على تسع نسخ خاطئة ، تمثل « بدايات » لروايات جديدة ، لكل منها عنوان موحٍ يشكل جزءاً من جملة ناقصة يبقيها الكاتب كذلك حتى « البداية » العاشرة التى تمثل نهاية العمل ، أو النص الذى بين أيدينا . وفى ثنايا المتن « الروائى » المتقطع باستمرار ، يقدم فى لهجة ساخرة « باروديا » للنماذج العشرة والأشكال الروائية المختلفة ؛ مثل رواية الجاسوسية وحكاية الجاوشو الأمريكية اللاتينية ورواية الجريمة الإيطالية الفرنسية والقصة الطويلة التى تحكى الواقع السياسى الداخلى لأوروبا الشرقية وقصص الجنس اليابانية وغيرها ، فى محاكاة للعناوين المتباينة للقصص المبتورة العشر التى يوضح رواد المكتبة « لك » (وهنا عودة لضمير المخاطب فى نهاية النص) أن هذه العناوين تشكل مجتمعة قصة قصيرة ، تنتهى بتساؤل يفتح المجال أمام المزيد من القص ، عاكساً بهذا لا نهائية التعطش (مثل لودميلا نموذج القارىء المثالى) إلى أدب احتمالى ربما لن يتأتى لنا بلوغه أبداً ، لكن يتعين علينا مع هذا الاستمرار فى البحث عنه .

إن كالفينو مهموم - إنسانياً وإبداعياً - بالاستمرارية والوحدة المنهجية بين الظواهر والعلاقات والأشياء دائماً . تعكس إحدى شخوص أعماله هذا الميل الصريح نحو البحث الإنسانى المستمر عن « الغائب » . تؤرقه فكرة « الثغرة » الشبيهة بحفرية فى وجود يقاوم الحالة التى يمكن أن يجد نفسه فيها لا يلوى على شىء .

أما نص Cosmicomics فيقدم شخصية « كفوفيك » Qfwfq ، الذى عايش تحققات علمية عديدة منذ بدء الكون ، وعلى مدى أكثر من مائتى مليون عام وحتى اليوم ، يقوم بسرد حكايات كونية شبه علمية . والشكوى الرئيسية لهذه الشخصية هى فشلها فى ترك بصمة أو علامة خاصة فى الكون (فيزيقياً فى الفضاء) ، وذلك فيما يعتبر كناية عن مشكلة الأدب ومحاولته الدؤوب أن يترك بصمة حتى مع إدراكه أن لا وجود لـ « نص » خاص ، وينجح مخلوق آخر بعد « كفوفيك » فى ترك العلامة/ المعنى لمجرد أنه الثانى ، وليس الأول ، ليتحسر كفوفيك على عجز البكرية عن إحداث الاختلاف فى تاريخ الكون والمجرة .

وفى (Mr. Palomar) آخر رواياته (١٩٨٥) قبل وفاته فى سبتمبر من العام نفسه ، التى تتضمن تسع مجموعات ثلاثية التقسيم ، نجد ما يمكن اعتباره ميزاناً لقياس الوعى الميتافيزيقى من خلال الملاحظة وتفاصيل الحياة اليومية لبورجوازى عادى . وتستنهض اللحظة الأخيرة فى المتن الروائى ما يمكن اعتباره إمكانية ميتافيزيقية لاستعداد الإنسان لملاقاة الموت .

والحقيقة أنه يمكن قراءة روايات كالفينو من أكثر من منظور ، ماركسى وبنيوى ووجودى وفرويدى ويونجى ، بل

حتى من منظور الكاتنية الجديدة . ويثب علينا دائماً من أدبه معنى غير متوقع يرتكز على الباروديا (المعارضة الساخرة) ويتمسك بالسيمانطيقا والأطر التصنيفية مستهدفاً كتابة - كما أكد صديقه الروائى التاريخى الأمريكى جورفيدال - يتوحد فيها الكاتب والقارىء من خلال الاستنهاض المستمر لماضى الحكايات ، باعتماد أساليب البنيوية والفانتازيا والمراوحة بين الأدبى والعلمى وانتهاج التناص فى الكثير من الأعمال التى يبدو تأثير Ficciones الروائى خورخى لويس بورخيس على أطوارها الأولى خاصة ، بالإضافة إلى تجسيد كتاباته لمفهوم Defamiliarizationأو Ostranenie الذى قصد به الشكلانى الروسى شلوفسكى إزالة الألفة بيننا وبين الكلمة باعتبارها الوظيفة الجمالية الأولى للأدب ، وهو ما يعتبر مسئولاً عن توليد علاقة جديدة مع الكلمة خاصة ومع الكون عامة ، وبشكل يعكس نهجاً إلى ما أسماه جان فرانسوا ليوتار The Absence of Grand Narratives نجح فى تخليق لغة شفافة بلغت مستوى الهذيان مثل كافكا .

لكن الثابت أيضا أن العديد من النقاد يرى فى أعمال كالفينو ألعاباً ومباريات ، وإن كانت مبتكرة إلا أنها - فى رأيهم - لا تهدف لشىء (رغم إيمانه بالدور الاجتماعى السياسى للأدب) ، بينما يتهمه الكثير من القراء بالإسراف فى تمثيله الروائى لنظريات المدرسة الفرنسية فى النقد ، وخاصة الأعمال الرئيسية لنقاد ما بعد البنيوية ، مثل إميل بنفنيست ورولان بارت وجاك دريدا منذ منتصف الخمسينيات ، بل إن رواية (إذا كان ثمة مسافر ذات ليله شتاء) بها تأثرات من الرواية الجديدة nouveau roman الفرنسية والتجارب الأسلوبية exercizes de style لجماعة Tel Quel مما ساعد على تخليق جاذبية أكاديمية لأعماله ، وإن أنكر كالفينو ذلك دائما .

كتب نيتشه ذات يوم : « إن الحياة السعيدة هى حياة ممكنة دون تذكر كما يتضح من حياة الوحش : لكن الحياة فى أية صورة حقيقية هى مستحيل مطلق بدون النسيان » .

وربما كان نيتشه محقاً . لكن ليس من ناحية كون فاقد الذاكرة هو بالضرورة القادر على[1] بلوغ السعادة ، أو كون الحيوان عاجزاً عن نوع من التذكر . بيد أننا إذا لم نعد الذاكرة فهرسة للمفقود بل نظاماً يحتوينا « ولا يهتم بأى دور سوى تذكر نفسه »[2] وأن نقيضها - النسيان - قد يكون مجرد « إبدال ذاكرة بأخرى : ألا ننسى أن نتذكر أو نتذكر لننسى ؟ »[3] ، فإن الحياة وفقاً للعبارة النيتشية تصبح ممكنة فقط من خلال الجنون .

إذن ، ما الذاكرة ؟ .

بالنسبة لأفلاطون ، الذاكرة تمثل « حفظ الإحساس » من حيث كونها « توحد تدفق المؤثرات المادية فى تقديمات متتابعة »[4] حيث يقوم بعد ذلك ما أسماه بـ « الفنان الثانى » - والذى رغم العجز الأفلاطونى عن تحديده يبدو كأنه عملية مشابهة للتذكر - « فى الروح بتوحيد المحفوظات الناشئة عن هذه الذاكرة على هيئة صور عقلية »[5] . وبمعنى آخر ، فإن الصور العقلية تشكل « حدساً موحداً لتقديمات الذاكرة أثناء عملية الإحساس »[6] ، بينما « الفنان الثانى » من خلال رسمه لتلك الصور يجعل تقديمات الذاكرة المفهومة جزئيا - مفهومة كلياً ؛ وعلى هذا فهو الذى يسمح للذاكرة بأن تكون .

وتقديمات الذاكرة - وفقاً للنظرية التمثيلية للذاكرة - تتميز عوضاً عن امتلاكها لخاصية تميز ما تمثله بوصفه شيئاً يؤمن (صاحبه) بحدوثه وليس شيئاً متخيلاً أو مفترضاً « بأنها لابد أن تمتلك خاصية تميز المُمَثل بما هو حدث وقع فى الماضى . . . . وسبق للمتذكر تجربته أو التعرض له »[7] .

وتؤكد هذه النظرية الإحساس بالزمن الماضى وتذكره بحميمية وألفة بوصفه عنصراً مكوناً وأساسياً ، حيث مشاعر الألفة تدفعنا إلى الثقة بصور الذاكرة من حيث هى نُسخ دقيقة - إلى حد ما - من مثيلاتها السابقة ، بينما مشاعر القدم المرتبطة بالماضى تؤدى إلى وضع تلك الصور فى ترتيب زمنى معين ، من خلال عملية التذكر بوصفها تمثل وقوع مثير فى الحاضر لم يعد جزءاً من التجربة الحالية للفاعل .

وتتضمن عملية إنتاج الذاكرة بوعى ، عملية أخرى يحقق المرء من خلالها فصلاً لنفسه عن الحاضر ليضع نفسه : أولاً : فى الماضى بعموميته ، وثانيا : فى لحظة « متصورة » بداخله .

هذه اللحظة التى قد تكون مشوشة بادىء الأمر تبدأ فى الاتضاح لوناً وإيقاعاً بشكل تدريجى - لتعبر فى خيالنا - من المحتمل إلى الفعلى ، مقلدة فى ذلك عملية الإدراك حتى مع ارتباطها بالماضى فى أعمق جذورها . لكن التصور لا يعنى التذكر . ويعنى هذا بدوره ، أنه على الرغم من كون التذكر - أثناء تحققه الفعلى - يميل إلى أن يحيا فى « صورة » إلا أن العكس ليس صحيحاً . فالصورة لن تتم إحالتها إلى الماضى إلا إذا كان استنهاضها الأولى منه قد حدث . وعلى هذا فالتذكر عملية مثالية Ideality أو هو « قوسنة مثالية للحاضر وإعادة صياغة مثالية للماضى »[٨] بينما الذاكرة هى الفورية ؛ « عملية تصويرية Ideational طالما أنها تأخذ شكل إعادة إنتاج وتعرف التجارب الماضية فى تراتبها الزمنى الأصلى »[٩] ، حيث التمركز (موقع محدد داخل الزمن) يتضمن « إحالة الفاعل الحادثة فى تاريخه إلى موقعها فى السلسلة الزمنية بنسبيته إلى اللحظة الحاضرة وإلى أحداث أخرى ، ماضية ومستقبلية »[١٠] وحيث إعادة الإنتاج تمثل إعادة خلق - فى العقل - لتجربة ماضية من خلال الصورة المتخيلة ، وحيث التعرف يمثل درجة عليا من « التوتر فى الوعى الذى يتجه للبحث عن الذكريات الخالصة فى الذاكرة البحت بغية تجسيدها بشكل مطرد من خلال الاحتكاك بالإدراك الحالى »[١١] .

وفى الحقيقة ، ليس كل « تعرف » يعنى تدخل صورة الذاكرة memory Image حيث يكون بإمكاننا - كما آمن هنرى برجسون - استدعاء تلك الصور حتى بعد فقدان القدرة على تعرف الإدراكات المرتبطة بها . يضاف إلى ذلك أن التعرف ليس مزجاً بين الإدراك والذاكرة ، لأن التشابه علاقة تنشأ من العقل بين وضعيات يقوم هو بمقارنتها وبالتالى فهو يمتلكها أصلا .

« لا يوجد إدراك ليس بذاكرة فى الأصل »[١٢] .

هذه القناعة البرجسونية التى تتضمن مزجنا لآلاف التفاصيل من تجاربنا الماضية مع كل البيانات التى تمليها حواسنا الحاضرة والحالية والتى ترى أن الذكريات فى أغلب الأحيان تحل محل مدركاتنا الفعلية ، كما أننا نحتفظ بالبعض منها بحيث نستخدمه « دليلاً » يستدعى إلينا صوراً سابقة تعنى أن الجزء الذى يلعبه الوعى فى عملية الإدراك الخارجى - وهو الربط اللحظى (من خلال خيط الذاكرة المستمر) ما بين الرؤى الواقعية - نبقى دائما فرضية نظرية لا تتحقق فعلياً .

إن كلا من حاجتنا للتذكر أو - على العكس - عجزنا عن النسيان ، والذى يُعدُّ مؤشراً إلى عدم انفصام الذاكرة عن الزمن (عوضاً عن بديهية نذكر بها وهى أن « الأشياء » قد تتواجد على الرغم من عدم إدراكنا لها حيث إن الوعى لا ينبغى أن يكون مرادفاً للوجود) يعنى أنه عندما يعبر وعينا مسافة مكانية ما ، فإنه يقفز انتقائياً فوق الفترة الزمانية التى تفصل الموقف الفعلى فى الحاضر عن موقف ينتمى إلى تاريخ سابق، ليسقط كل « الماضى » الواقع بين الموقفين من بين يديه ، مغربلاً بذلك حيبيات كل ما اعتبرناه جديراً بالتذكر قياساً إلى ما نعتبره غير جدير بذلك .

بل إن « الأسباب نفسها التى تؤدى بمدركاتنا إلى ترتيب نفسها فى ديمومة مكانية جامدة ، هى التى تجعل ذكرياتنا تشع بشكل متقطع زمانياً »[١٣] . ومن ثم ، فإن الامتداد المكانى، بوصفه سبباً للديمومة فى النموذج الأول ، يوازنه بالمقابل الامتداد الزمانى بوصفه سبباً للانقطاعية والنسيان فى النموذج الثانى . لكن الذاكرة ليست إدراكاً ضعيفاً ، لأن مثل هذا التصور مبعثه فكرة أن الاختلاف هو فى الحدة وليس فى النوع .

ففى الإدراك ، وهو « معرفة من حيث كونه يتضمن وجود إحساس فعلى يتميز عن التصور العقلى »[١٤] ، عادة ما يتعلم المرء أن يكتسب معرفة جديدة . بينما الأمر الحيوى بالنسبة للذاكرة هو أن ما يتذكره المرء هو - بالضرورة - أمر لا يعرفه للمرة الأولى . وبالمعنى الأرسطى ، يمكننا القول إنه بينما يخلق الإدراك إمكانية معرفية فإن التذكر تحقيق لإمكانية أو احتمالية كامنة وموجودة بشكل مسبق »[١٥] . إن نسيان حادثة ما يعنى فقدان « الظروف » (بالمعنى الفضفاض) التى خلقت المعرفة بتلك الحادثة .

وهكذا ، فعلى الرغم من أن الإدراك شرط مسبق لوجود الذاكرة ، إلا أنه يختلف عنها جذريا . فما تم إدراكه فى الماضى - أثناء عملية الإدراك - تم ابتلاعه فى حاضر تراكمى

صار بدوره ماضياً . لكن ألا يمكن أن نتساءل : كيف يمكن للماضى الذى لم يعد قائماً ، على مستوى الافتراض أو الواقع ، أن يحفظ نفسه ؟ .

بالنسبة لبرجسون ، من الصعب تصور بقاء الماضى ، حيث إننا « نمد إلى سلسلة الذكريات عبر الزمن ذلك الالتزام بالاحتواء (احتوائنا للأشياء واحتوائها لنا) الذى ينطبق فقط على مجموعات من الأجسام يتم إدراكها فورياً فى المكان »[16] .

والمفارقة هى أن الماضى يحيا اعتماداً على تراكمات ما لم يعد قائماً والانسكاب المتصاعد للحاضر فى مجرى الزمن وتضخمه بمساعدة الوعى ؛ بينما يتأرجح ذلك الماضى دون كلل داخل الذاكرة ما بين الانبعاث (الذاكرة غير الإرادية) والإنعاش (الذاكرة الإرادية ، التى لا تمثل وفق الإطار البرجسونى ذاكرة على الإطلاق) . ومن المنظور الواقعى ، نحن لا ندرك سوى الماضى . « فالحاضر الخالص هو ذلك التقدم اللا مرئى للماضى الذى يقتطع من المستقبل »[17] . وبرغم أننا نصف الحاضر بأنه ما هو كائن ، فالثابت أنه « ما يتم تخليقه أو حدوثه الآن » What is being made ، بمعنى أننا بينما نفكر فى الحاضر على أنه ما سيحدث لا يكون قد وجد بعد وعندما نفكر به بوصفه موجوداً بالفعل يكون قد أصبح ماضياً »[18] . فحاضرى (خليط من الإحساس والحركة) هو موقفى من المستقبل المباشر ، تصرفى الوشيك ، وذلك مقارنة بالماضى الذى يقحم نفسه فى حاضر يستعير منه حيويته . الحاضر هو وعى بجسدى الذى يقوم بحركات ويتعرض لإحساسات عبر نقاط محددة مستمرة من وجوده .

إن ذاكرتنا ، وهى محملة بكل ماضينا ، قد تختار التواطؤ مع ذلك الماضى ضد حاضرنا ، أو الاتجاه نحو « موقف اللحظة وتقديم الجانب الأكثر فائدة من نفسها إليه »[19] . وهذه الذاكرة هى أكثر من مجرد تقاطع العقل والمادة وأكثر من صدى التردد فى إرادتنا داخل دائرة وعينا[20] ، كما أنها أكثر من الفيضان الذى يغمر الحفرة التى تخلفها حركتنا الدائبة .

إن الذاكرة ، من حيث هى بقاء صور الماضى التى تختلط مع مدركات حاضرنا (بدرجات مختلفة من الاستبدال والتحرك) فى تناسج واختراق متبادل بين التذكر والإدراك ، « تقلص فى حدس واحد لحظات عديدة من الزمن »[21] . غير أن استدعاء صورة الماضى يحتم امتلاكنا للرغبة والقدرة على الحلم . الإنسان فقط هو الذى يملك هذه القدرة . أليس مصدر العذاب الإنسانى أن الماضى الذى يحن الإنسان للرجوع إليه زئبقى ، دائم المراوغة والإفلات ، بينما الماضى الذى يسعى للانعتاق منه هو ذلك المقدر له أن يطارده إلى الأبد ؟ .

هناك نوعان من الذاكرة . الأولى هى التى تستدعى عبر صور الذاكرة جميع أحداث حياتنا اليومية فى ترتيب حدوثها الزمنى بغض النظر عن فائدتها العملية والتطبيقية ، وتعتبر متساوية فى الامتداد مع الوعى . والثانية ليست سوى نظام كامل من الميكانيزمات الدقيقة التى تضمن الاستجابة المناسبة للحاجات المتنوعة الممكنة . . . ولأنها «عادة» أكثر منها ذاكرة فإنها تقوم بتمثيل تجاربنا الماضية دون استدعاء صورتها . غير أن الذاكرة المحققة فى صورة تختلف جذرياً عن الذاكرة الخالصة ، حيث إن الصورة تمثل حالة حاضرة نصيبها الأوحد من الماضى هو الذاكرة التى تم استجلابها منها . أما الذاكرة البحت فبلا قوة طالما لم تتم استثارتها دون توظيف أو ارتباط بالحاضر . وحيث إننا دائماً «نكون» فى ما ندركه (وليس فقط فى شكل إدراكنا له) ، فإننا «نكون» ربما بدرجة أكبر فى ما نتذكره .

برجسون كان أكثر تحديداً . إن الإنسان يصبح جزءاً من رائحة الليلك الذى يستنشقه عند دخوله غابة ما . وفى كل مرة يدخل الإنسان الغابة نفسها أو غابة أخرى ، ولو بعد سنوات ، بإمكانه استدعاء ذكرى رائحة أول ليلك ؛ حيث يكمن وراء محاولة مقاومة الفقد إحساس بالتآكل والتحلل الزمنيين اللذين يولدان الرغبة فى ذلك الليلك الأول لا لشىء إلا لأنه لم يعد موجوداً ، بينما نحن وحدنا الذين عرفنا ما «كان» وما الذى يعنيه أن يفاجئنا مثلما فعل ذات يوم . ففى عراكنا اليائس من أجل استعادة زمن «الأولية» المفقود ، يصبح سقوطنا فى رد الفعل العابر الذى يحن إلى الـ «هناك» والذى ينتقص من فعلنا أو رد فعلنا نحو «الآن» أمراً يحتم - ضد إرادتنا ووعينا - تشوهنا اللا محسوس بفعل الزمن .

وفى التذكر ، بوصفه تمثلاً لمفعول غائب ، نلحظ أن المزاملة بطريق التشابه (والتى تشجع على وقوع ما يشبه الانهيار الجبل

فى الذكريات - كرة الثلج البرجسونية ـ حيث تجذب الذكرى المركزية المبدئة حولها سيلاً من الذكريات الضبابية) كثيراً ما تتحطم الذكرى فوق صخرة واقع يرفض التوق إلى الماضى والمراهنة عليه . فإذا كان «موضع رغبته يرقد فى الماضى»[٢٢] بينما هو يريد له إمكانية مستقبلية ، فإن مثل هذه الشخصية لا تستطيع أن تفعل شيئاً لعتق نفسها من هذه الذروة التناقضية ، حيث تتصاعد الحالة الأخيرة بسبب وعيه بـ «الاختلاف» . إن «النوستالجى» (الحنين للماضى) ، وهو يترك لكل صورة تاريخها فى الزمان وموقعها فى المكان لا يرى أبداً كيف يمكن لـ (الأشياء) أن تتشابه وإنما فقط كيف يمكن أن تختلف .

«لقد فهمت قدرى وأحنيت هامتى»[٢٣] .

سنسمح لأنفسنا ببعض الشك . حتى على الرغم من أن المتحدث هو كالفينو ، وليس مثلا ، كيركجارد ، على الأقل لأن كلا الرجلين قد رفعا هامتيهما ، ربما لأكثر من مرة .

إن هذا البحث هو محاولة للإجابة عن السؤال عما إذا كان توظيف الذاكرة بوصفها مصدراً للحزن فى نص (مدن غير مرئية) لإيطالو كالفينو يكمل دورة كاملة ومغلقة أم أنه ربما يوجد داخل ما سنثبت أنه أصداء كيركجاردية ، صوت خفوت وإن كان أعمق ، يبقى ـ رغم تلوثه بالمرض حتى الموت The sickness into death ، غير منهزم أمام تركيبة «إما ..... أو.....»(*) .

هيكل مقام لوعى محطم .... لكنه فى النهاية يحتضن الحطام . هكذا (مدن غير مرئية) . ونظراً لأن اسكتشات (تخطيطات) هذا العمل تدعو للتأمل وتخاطب دواخلنا ، نجد أن الكتاب كثيراً ما وصف بأنه مجموعة أشعار نثرية ، أو « مرثيات » (شخصية كوبلاى خان تصف حكايات ماركوبولو بهذا) بل وصف بأنه سجادة تحوى موتيفات مزاجية تطوقها تقنية تصنيفية تشمل اسكتشات المدن الخمس والخمسين المرتبة باتساق داخل ثلاثة نظم للترتيب على الأقل ؛ أولها إطار الحكاية كما فى (ألف ليلة وليلة) . فضمن دوره التثقيفى الترفيهى يقوم ماركوبولو بمهمة تفوق «مهمة أرسطو فى علاقته بمعلمه أفلاطون»[٢٤] .. المرشد الروحى الصوفى (وهكذا يبدو كوبلاى عندما يملن لبولو الرحالة والحكاء البندقى «أنا ليست لدى أطماع أو مخاوف») نجد أن بمقدور بولو إقامة حوار مع إمبراطور التتار يقنعه خلاله بمواقفه الحمقاء . « وأجاب ماركو» « وقال بولو » . . . هذه الترديدات توحى بعلاقة ثنائية الأبعاد (الإله / الرسول) يسمح فيها للرسول ـ وللرسول فقط (وهو بولو فى النص) ـ بأن يقول أشياء من قبيل «ربما كل ما تبقى من العالم هو أرض خراب مغطاة بأكداس القاذورات والحدائق المعلقة فى قصر الخان العظيم» (مدن غير مرئية ص ٨٣) ، وأن يقول ذلك بثقة ولا مبالاة مهذبة تقترب من الحصانة .

فـ «الاسكتشات» داخل هذا النص ، الذى يأخذنا إلى ما وراء حافة اللاسرد ، منظمة بحيث توجد مجموعة تشمل عشر مدن وسبع مجموعات تشمل كل منها خمساً . ثم مجموعة أخيرة تشمل عشراً ، وجميعها مرقمة بصورة تحمل قدراً من الغرابة ، حيث نجد الأرقام فى تنازل عددى . مثلاً ٢ ، ١ وهكذا «بحيث إن المقاطع التسعة تنفجر ذاتياً (باستثناء الأخير الذى يعيد بناء نفسه فى تناسق Symmetry مع الأول)»[٢٥] .

وإذا تجاوزنا ما يمكن اعتباره الرمزية الحسابية الكامنة فى النص (هاينز آرينت) ، فإن النظام الثالث يمثل انتقالاً من التجريد إلى محور الفكرة الرئيسية ، حيث نجد أحد عشر تصنيفاً للمدن معنوناً كالتالى : «المدن والسماء» ، « المدن والذاكرة» ، «المدن والعيون» ، «المدن والديمومة» ، «المدن التجارية» . . . إلخ . . . وجميعها موصوفة فى «إطار ماضيها أو ظروف إنشائها أو ديمومتها من عدم ديمومتها»[٢٦]،بينما لا ينبغى استبعاد احتمالات وجود شفرة اسمية غير محلولة كما يقترح لورنس برانير . فمثلاً ، نجد الأسماء المؤنثة للمدن إما إغريقية مثل « آناستاسيا » و «ديسبينا» و «ايساورا» و «ويودوكسيا» و «أوكتافيا» أو عربية مثل «زمرد» و «زنوبيا» و «زبيدة» (المدينة البيضاء كما فى المتن الروائى) .

---

* «إما . أو . . . عنوان أحد أشهر أعمال الفيلسوف سورين كيركجارد . وأستعير العنوان هنا للتدليل على الخيارات التى يفرضها الوجود . وكل خيار أو قرار ـ وفق ما يرتأى كالفينو وتنطق إحدى شخصيات أوراق اللعب فى كتابه قلعة الأقدار المتقاطعة ـ يؤدى حتماً إلى خسارة ما .

غير أن نظام الأفكار المتواشجة لا يحمل سوى علاقة ضعيفة بالمضامين والأسماء المحددة للمدن . فمثلما «لا نلحظ نحافة فى أربع من المدن الخمس التى تحمل تلك الصفة»[٢٧] نجد مدينة مثل «زيرما» إحدى مدن الذاكرة تبدو رغم ذلك أكثر انتماء لمدن العلامات ، بينما معظم المدن يمكن إدماجها فى نسيج الذاكرة . أيضاً إلى جانب العرض السريع لمصنعات العصر الحديث مثل الألومنيوم والرادار والمطارات والبلدوزر لموازنة الميل نحو الشرقى الذى يسم العديد من أعمال كالفينو . وهنا خاصة حيث نلمح إشارات إلى «مجلدات ابن رشد» و «الخلخال» و «الحمامات التركية» و « نبيذ البلح» و «طرق القوافل » و «الصحارى» و «النخيل، والحجاب» و«السوريين والأقباط والتركمان» بلمح سخرية من الإيديولوجية الماركسية والكنيسة الكاثوليكية فى الإشارات إلى «المدن النموذجية» و «التصميم المعمارى للسماء» ، ونلمح إشارات إلى بعض القضايا المعاصرة مثل الانفجار السكانى الذى تتندر به وتدلل عليه المداخن التى تلفظ ملايين المخلوقات « التى تريد أن تولد وتمد أعناقها وتفتح أفواهها حتى لا تختنق » (مدن غير مرئية ، ص ١٠١) .

كل هذا داخل مزيج تذكرى شفاف تم «تكسيره» عمداً من الداخل (إطار الرحلة - الحكاية) بحيث يشمل الإسقاطات والحركة الدؤوب التى تضطرنا عن طريق الاستدعاء المستمر للتفاصيل - وليس فقط الخاصية الرئيسية لكل مدينة - أن ننسج المعانى المتكررة فى النص فى خط واحد .

يقول بولو : « كل ما أقول أو أفعل يكتسب معنى فى محيط عقلى» (مدن غير مرئية ص ٨٢) .

تصر الناقدة كارول جيمس على أن تسلسل المدن يحطم أية مقولة تفيد بأن البندقية أو الجحيم (المذكورين فى العمل) هما نموذجان لأى من المدن أوكلها لكن يمكن اعتبار ذلك التسلسل بمثابة تعبير عن الحاجة إلى العمق ، إلى نظام جوهرى داخل حركة اللانظام الظاهرى الذى يبدو فارضاً نفسه على النص .

تحوى (مدن غير مرئية) شخصيتين فقط هما ماركو بولو وكوبلاى خان(**) اللذين يمثلان شخصيتين تعيستين فى الأساس . ولقد عرف أباى « سورين كيركجارد الوعى التعس على النحو التالى : «الإنسان غير السعيد هو الذى يكون مبدأه ومحتوى حياته وكامل وعيه وروح وجوده بشكل ما خارج دائرة نفسه . إنه دائماً غائب ، ولا يكون حاضراً أبداً بالنسبة لنفسه . لكن من الواضح أنه من الممكن أن يكون المرء غائباً عن نفسه إما فى الماضى أو المستقبل . هذا إذن هو ما يطوق حدود جميع أراضى الوعى التعس»[٢٨] .

يطابق هذا الوصف كلا من شخصية ماركو والخان فى أدق تفاصيلها . فالرحالة البندقى الذى تطارده ذكريات طفولته فى فينسيا يدرك - من خلال إحساس عميق بالمحتوم والقدرية وعزلة الوجود والتعب من العالم world-weariness والضياع فى وجود لا منطقى - يدرك محدودياته وعجز الامتلاك والكينونة ومن ثم الصيرورة ، بل والأكثر من هذا : استحالة «العودة» وقوة ذلك المد الثائر الذى لا يتوقف إلا عندما تدفع الأمواج - عنفاً - بالمستحم إلى الشاطىء وأن محاولة استعادة مالا سبيل إلى استعادته لا تقدم سوى الغرابة لأن الرجوع - إن كان ممكناً - يكون دائماً إلى المكان ، لكنه أبداً لا يكون إلى « زمان » الأصل والبداية .

ومع هذا ، فحتى المكان يمكن أن يكون عرضة للتشوه مثلما يبدو فى مدينة «ماوريليا» وهى المدينة الخامسة فى مجموعة (المدن والذاكرة) .

غائب عن حاضره وحاضر فى ماضيه (الذاكرة) - رغم أن درجة الكلية أو الجزئية فى هذا هى التى تحدد مدى مقابلته لأنموذج التعاسة الكيركجاردية - يبقى انفصام علاقة Disrelation بولو بالوجود محصلة انفصاله الإرادى عن حاضره Present-ness ، ففى التعبير الكيركجاردى هو ذات تعسة لأنه

** كوبلاى خان هو حفيد الإمبراطور المغولى جنكيز خان . وقد تم انتخابه خاناً من قبل نبلاء المغول عام ١٢٦٠ . ساعد أخاه الأكبر مانجو فى قيادة الجيوش التى فتحت الصين والتى نجح فى إخضاعها تماماً لسيطرته بحلول عام ١٢٩٧ بعد انتصاره على أسرة سونج الصينية الحاكمة ، ووصلت حدود امبراطوريته إلى جنوب شرقى آسيا وروسيا وغرباً إلى إيران والشرق الأدنى . وقد عرف عن كوبلاى الذكاء والتسامح الشديدين والاهتمام العميق بالعلوم والآداب ، كما اهتم بالمسيحية رغم اعتناقه البوذية .

يتذكر « ماضياً لم يكن له واقع »[٢٩] من حيث كونه نتاج عملية تذكر مثالية . لكن حيث إن « الذاكرة هي التي تحول دون أن يعثر الشخص التعس على نفسه في أمله . . . . »[٣٠] ، فإن ماركو الذي يجد أنه من الصعوبة بمكان أن يأمل ، يجد الأكثر صعوبة أن «يقبل» ويزيد هذا من حدة إشكالية موقفه لأنه يدل على أن درجة انغماسه الذاتي في الماضي تبقى غير كاملة . فلو كانت كذلك فإنه لن يكون شخصية تعسة بالمفهوم الكيركجاردي الدقيق ، حيث نجد أن (الأفضلية) الكيركجاردية في صياغة مستويات التعاسة الثلاثة هي أن يكون الإنسان حاضراً لنفسه في حاضره . أما ثاني أفضل موقف فهو أن يكون الإنسان حاضراً إما في ماضيه (الذاكرة) أو في مستقبله (الأمل) . وأسوأ المواقف هي أن « يفقد الإنسان ذاكرته بحيث يصبح غائباً عن ماضيه أو يفقد أمله ، بالتالي يصبح غائباً عن مستقبله »[٣١] . وهذا على الرغم من إصرار كيركجارد على أن الشخص التعس بحق هو الذي ينبغي البحث عنه بين الذوات المتذكرة أكثر من الذوات الآملة . لكن قراءة كيركجارد تكشف عما هو «أسوأ» من (الأسوأ) الآنف الذكر . فامتزاج نمطي التعاسة السابقين يحدث«عندما تتسبب الذاكرة في الحيلولة دون عثور الإنسان التعس على نفسه في أمله ، أو عندما يتسبب الأمل في الحيلولة دون عثوره على نفسه في ذاكرته »[٣٢] .

وشخصية كوبلاي تتأرجح بين الحالتين ، لكن ليس فقط لأنه يأمل في مستقبل لا يمكن أن يكون له سند من الواقع - أي مولد من الوهم ، وإنما لأنه بالفعل لديه أطماع ومخاوف : ولهذا فنحن لا نصدقه عندما ينكر الاثنين .

إنه يحلم بمدينة يريد من ماركو الإبحار لها سامحاً لنفسه بترف الخذلان ، فتكون النتيجة هي تذكيره بمعوق انقذافه في الوجود Thrown-ness-into-being ، وبذلك الانقسام والتغير السرمديين اللذين يحكمان كل شيء عندما يخبره ماركو «أنه لن يعود من تلك المدينة لأنها لا تعرف سوى المغادرة ، وليس العودة» ، (مدن غير مرئية ص ٤٥) .

إن أمل الخان في السلطة ، في تعظيم وتجديد شباب مجده الإمبراطوري ، وفي تعزيز استمرارية كل ما يعلم أنه يتعفن ، يعكس إصراراً محبطاً على اليأس . فالأمل الذي يوقن حقيقته ، أي يدرك أنه يجافي الواقع متجاوزاً الموقف التوقعي المسبق والمتفائل إزاء أحداث معينة متمناة ، بحيث يحتضن الممكن ، هو أمر منتفٍ في حالة الخان ، لأن هذا الأخير يدرك غياب «الإمكانية» . ويمثل هذا الإدراك تلك اللحيظات التي يرتد فيها إلى الذاكرة ، في الوقت نفسه الذي يستمر آملاً فيما ينبغي أن «يتذكره» . وهذه الوضعية الدائمة اللجوء إلى وهم التكرار والعودة ، هي بالضبط ما قصده كيركجارد عندما لخص الشق الآخر من الأزمة عندما يكون«ما يأمل فيه المرء وراءه وما يتذكره أمامه»[٣٣] .

والمفارقة أنه ، بينما نجد صيغة كيركجارد المبدئية لنيل الخلاص من وجود متناه مكبل داخل تجربته « بالزمن بوصفه متصلا مشققا على جانبي اللحظة الحاضرة»[٣٤] تكمن في «اتباع كل إنسان للخطوات التي قطعها في طريق الحياة نفسه الذي سلكه »[٣٥] إلا أن الإنسان في استدارته للخلف ، أي إلى ما لم يعد قائما ، وإلى الأمام أي الذي لم يأت بعد ، يصبح خارج الاثنين . وفي هذا الانتزاع من الزمن يتسبب عدم الحراك الذي ينتظر الحركة (بغض النظر عن الاتجاه) في أن تصبح اللحظة هي الانفصال والعزلة والجمود .

لكن «الحياة المرعبة الواقفة» لا تعي - وسط محدودياتها - أن ما كان ، غير مسترجع تماماً مثلما « يزول السحر الذي تولده القطعة الموسيقية . . . . . عندما يعاد عزفها في الاتجاه المعاكس »[٣٦] .

ويعادل هذا الاعتراف أنه إذا كان ثمة استحالة لأن «يكون» الماضي - مرة أخرى لنفسه - فالأحرى «ألا يكون» بالنسبة للحاضر ، لأن التمزق الزمني المرتبط بذلك الحاضر والمستقبل يعني ببساطة عجز الماضي عن تقديم الخلاص المنشود بدرجة عجز الزمنين الآخرين نفسيهما ، أضف إلى هذا تفوق اللحظة الآنية على الماضية والمستقبلية باعتبارها الوحيدة «الموجودة» .

وفي الجماليات الكيركجاردية ، احتباسنا في أرجوحة ما بين الذاكرة بوصفها وعياً بالفقد ، والأمل بوصفه رغبة عامة في العودة إلى المفقود مع نكوصنا إلى الاعتراف بلا جدوى الأمل ، ثم الارتداد إلى الذاكرة مرة أخرى - كل هذا داخل عجلة الحياة المعذَّبة (والتي يحيطها غول الصيرورة «مارا» بمخالبه في

الميثولوجيا البوذية حاصراً بداخلها وهو يديرها باستمرار الآلهة والبشر والحيوانات والشياطين وأنصاف الآلهة) ـ كل هذا يعنى أن المعرفة المسبقة بالموت ، بالانطفائية ، بفنائية وعابرية وجود لا يسعه إلا الخضوع للزمن ، هى أمور تُعرِّف الذات الإنسانية بوضوح . وهذه الذات فى قلقها على اللاشخصانية والتقلص إلى تكوين غير متفرد فى قلقها بشأن العدم Néantisation وإخفاق بحثها عن الطير النادر rara avis (الخلود/توقف الزمن ، الحرية/الخروج عن الزمان والمكان ؟ .. إلخ). والذى مبعثه إلحاح الحاجة لملء الثغرة الدائمة التذكير بالإعاقة والبطلان وهى تصارع الغرق داخل كل ما ترفضه ، لا تجد أمامها فى كلتا الحالتين ـ التذكر أو الموت ـ سوى الماضى قارب النجاة الوحيد (وإن بدا مثقوباً) والحر من عدم تنبؤية المستقبل وعدم مرونة الحاضر الذى يفرض علينا ـ باستبدادية ـ المرونة والتحول .

ومن ناحية أخرى ، فالإرهاق الناجم عن ثقل الماضى بداخلنا يجعلنا فيما نطمح فى الانعتاق الوجودى نستمتع ـ ربما بماسوشية ـ بكل ذلك الثقل . والحقيقة أن كيركجارد يفضل «ضمان» ذلك الزمن «الأكثر سعادة» ـ الماضى الذى لم يحتفظ منه سوى بالقدرة على البكاء مثل طفل .
والسؤال ـ لماذا ؟ .

فى ظل بدهية أن نحيا ـ و« أن نحيا » تعنى أن نشيخ «وأن نشيخ» بدورها تعنى أن نموت ـ يتعين حتى على الواقعى أن يعترف بأنه فى ماضينا حيث صَدَفَة الشباب تكشف عن نفسها لتبين قشرة مؤقتة ، تكون الأيام الفائتة هى الأكثر بعدا عن ذلك الذى تقودنا إليه حركتنا المستمرة ، أى الموت . بهذا المعنى تصبح النفس هى الماضى ، وهو إدراك آخر يزيد معاناة «الانتظار» الذى تحاول تشويشه ، بل يمكن اعتبار أن كل إرادة التذكر التى نمتلكها هى محاولة يائسة «لنسيان» حفنة الرمل المجهولة التى ستغطى أجسادنا أو التى ستكون مآل تلك الأجساد ذات يوم .

لكن هل هذا «المرض حتى الموت» ، المرض فى النفس ، والذى يفترض (بشكل مسبق) الرعب Dread بما هو تجسيد لليأس الكيركجاردى ، أى أن يكون مقدوراً للمرء وللأبد أن يموت ومع هذا «ألا يموت ـ الموت الفعلى»(٣٧) يحكم مطلق اليدين فى نص (مدن غير مرئية) citta invisibili أم أن اعتراضه يتم «بزخرفة تشجيرية لنقش بلغ من الدقة حداً يمكن معه أن يفلت من قرص النمل الأبيض ؟» (مدن غير مرئية ص ١٠) .

فى (المدن والذاكرة ١) يشعر المسافر إلى مدينة «دايوميرا» بالغيرة من وهم الإحساس بالسعادة السابقة الذى عرفه الآخرون ، والوهم نتاج قناعة مغلوطة مفادها تصديق إمكانية تكرار ما كان . لكن حتى هذا الوهم يستحق الغيرة . أما فى (المدن والذاكرة ٢) فيتعرى الأمل فى مدينة الأحلام ؛ حيث يتبدى عبثاً وليس فقط استحالة ؛ لأنه حتى إذا ما تم الوصول إلى المدينة المتمناة ، فإن ذلك يحدث بعد أن تكون رغبات العمر قد آلت إلى مجرد ذكريات . ومثلما كان يحدث فى الميثولوجيا الإغريقية ، حيث تمنح إحدى الشخصيات الخلود لكنها تنسى أن تطلب هبة الشباب الدائم من الآلهة ، تذكرنا مدينة «إيزيدورا» بأن الأهم من العثور على موطن أحلامنا هو العثور عليه فى الزمن الذى يكون الإنسان فيه لا يزال قادراً على الحلم .

وتتكون مدينة «زايرا» فى (المدن والذاكرة ٣) من «العلاقات بين مقاييس موقعها وأحداث ماضيها» (مدن غير مرئية ص ١٣) .

ويتم هنا توظيف تقنية قصصية شبيهة بذلك الذى استخدمه كالفينو فى روايته (إذا كان ثمة مسافر ذات ليلة شتاء) ، بهدف توكيد احتفاظ المدينة بذاكرتها واتساع الأخيرة كقطعة الإسفنج حتى وهى تحتويها مثل خطوط الكف ، كما يحكى لنا عن هذه المدينة . الذاكرة هى القدر .

لكن عدم الحراك يمكنه أن يحطم بدلاً من أن يحفظ الذاكرة. وهذا بالضبط قدر «زورا» . . ففى (المدن والذاكرة ٤) لا تترك هذه المدينة صورة أو انطباعا غير عادى فى العقل ، وإنما تبتلع الذكريات الخاصة بجميع مواطنيها بعد أن يترك كل واحد منهم الأشياء التى يريد لذاكرته الاحتفاظ بها داخل الشقوق القائمة فى أسوار المدينة ، بحيث تحفر المدينة لنفسها

مكاناً فى ذاكرتنا ، دونما حراك ، حتى يطوى النسيان هذه المدينة .

سؤال الخان إلى بولو : «أهى رحلات حتى تعيش ماضيك ثانية ؟» والذى يخبرنا «الراوى» أنه يمكن أن يكون ذا صيغة مختلفة قليلاً : «رحلات لاستعادة مستقبلك ؟ » ، يجعل الزمن حلقة واحدة متصلة بعد خلع كل قيمة زمنية عن الماضى أو المستقبل . فالسعى لعيش ما نذكره والإمساك بما لم نعشه بعد (ثنائية الأمل والذاكرة التى تؤرق البطل الكيركجاردى) يزيدان من حدة عدم التوازن الوجودى للإنسان نتيجة اكتشاف «الكثير الذى لم يملكه والذى لن يكون بمقدوره امتلاكه أبداً» (مدن غير مرئية ، ص ٢٦) .

والمثير ، بالطبع ، يتعلق بمعرفتنا كيف يمكن أن نحيا الماضى مرة أخرى بينما ـ أثناء امتلاكه لنا أو امتلاكنا له ، بوصفه حاضراً ـ لا نكون قد عشناه بالفعل .

إن وجودنا المتأثر بالماضى Being-Affected-By-The Past ، والمتواطىء معه ، بل واستدخالنا interiorization لهذا الماضى ، رغم خارجيته ، كل ذلك ، يضع الذاكرة موضع الصراع بين تحقيق دورها وتأكيد نفسها عبر صراع لا ينسى ضد النسيان ومحو الآثار Effacement of Traces يقاوم بالضرورة مؤثرات كل ما يغذيها ـ وتحديداً نقصد الثنائى الزمانى ـ بينما وجودها ومعنى كينونتها هما بالضبط نتاج لهذا الثنائى .

وفى (المدن والذاكرة ٥) يتم تفسير «النوستالجيا» ، الحنين الماضوى للمكان ، على أنه حنين الرغبة / العودة إلى ما كانه وعدم تصور أو تقبل ما آل إليه ، بينما السخرية هى أن هذا الحنين لا يولده سوى التغير الذى يرفضه الحنين .

إن التكرار والتشابه ليسا مصداقين للتطابق ، الأمر الذى يوحى بأنه لا حقيقة ـ بهذا المعنى ـ وإنما فقط الندم على أوهام ضائعة أو مغلوطة أو هو نوع من الحنين (الذى يغذى نفسه ذاتياً) إلى كل ما اعتقدناه . وليس ما كان لأنه ـ ببساطة ـ لم يكن . فهل نجرؤ على الاعتراف بأننا وبمحض إرادتنا الإنسانية اخترنا التسليم بأن التحول يحكم كل شىء كجواز الأهلية الوحيد لاستمتاعنا بالفقد ، أم أن ما نتخيله على أنه ممكن ـ والذى يصبح بعد ذلك بدقائق غير ممكن ـ هو بالفعل «الحقيقة» الوحيدة .

ربما كانت إجابة هذا السؤال ملقاة على عاتقنا مثل كل مسؤولية الوجود ، مثلما يؤمن بولو .

فى (مدن غير مرئية) الذاكرة تتخلل كل شىء . فمثلاً فى (المدن والعلامات ٤) إدراك ضرورة أن التحرر من صور الماضى وبواهت الذكرى ، وهو قربان الماضى إلى الحاضر ، يحتم محاولات مستمرة لا يدعمها سوى بحث الروح عن كنه الأشياء وروحها . والمشهد الذى تمثله مدينة هذه المجموعة يحقق هذا ويقدم هذا (الكنه) فى الموسيقى التى تنبعث عزفاً أسفل المقابر . الموت ، ذلك المنتهك الأخير لدائرة الحياة ، قد يكون معزوفة الحقيقة الوحيدة ـ هكذا تحاول مدينة «هيباتيا» أن تقول لنا ـ لكنها المعزوفة الوحيدة التى نرفض الإصغاء إليها .

والدائرية البنيوية للكون (الموحية بخاصية الدوران المتجدد للزمن regenerative-rotative)تنعكس ، فى رأى الناقدة لورا موريللو ، فى بنية النص العددية التى تبنى نفسها صعوداً (الماضى) وتحافظ على ذلك البناء (الحاضر) ثم تمحو نفسها (المستقبل) آخر الأمر . لكن يمكن أيضاً الدفع بأن الحركة من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل يتم عرضها بصورة أكثر مباشرة ووضوحاً من خلال التطور الذى يطرأ على المسميات . فنحن ننتقل من عصر «الجمل» إلى عصر «الطائرة» ومن «الرخام» إلى «مشمع فرش الأرضية» ، وأيضا فى نبرة صوت القص الذى «ينقلنا من الحالم إلى التمثيل الكنائى»[٣٨] .

والحقيقة أن كالفينو نفسه قد شرح فكرة الدوران المتجدد للزمن ، التى تعود بجذورها الى نظرية إدوين هابل ، الخاصة بتوسع وتقلص الكون فى كتابه (ت ـ الصفر) حيث يقول : «لأن . . زمن الكون قد بدأ فى نقطة محددة ولأنه مستمر فى انفجار النجوم والسُّدُم التى تزداد ندرة أكثر فأكثر حتى اللحظة التى يصل فيها التشتت إلى أقصى حدوده ، وتبدأ النجوم والسُّدُم فى التمركز مرة أخرى ، فإن النتيجة التى أخلص بها من هذا ، أن الزمن (سوف يتعقب خطى نفسه) وأن سلسلة

الدقائق سوف تنبسط من دورتها فى الاتجاه المضاد ، حتى تعود إلى البداية مرة أخرى»(٣٩) (الأقواس من عندى) .

«لا يوجد تكرار . . . . . .»(٤٠)

هذا الانتحاب الكيركجاردى على وجود مخادع ، الذى يبدو نفياً لورقة علاجه السابقة فى التعامل مع مرض الوجود من خلال «تعقب الإنسان لخطاه السابقة» (من وجهة نظر كيركجارد) ، باعتبار ذلك خلاصاً من «اللحظة» قد يبدو بعيداً ، بعد القطبين ، عن نظرية الدوران المتجدد للزمن التى نسمع صوتها فى كلمات الخان :

«الأسباب غير المرئية التى تجعل المدن تعيش ، والتى من خلالها ، ربما متى ماتت ، يكون بإمكانها أن تعود للحياة مرة أخرى» ، (مدن غير مرئية ص ١٠٦) .

إن هذا ، بالإضافة إلى مؤشرات أخرى يزخر بها النص يوحى بإمكان التكرار (خاصة فى مجموعات «المدن المستمرة» و المدن والأموات»)داخل المظهر الانقسامى العام . لكن نظرة مقتربة سوف تكشف عن التقارب الأعمق الراقد تحت الاختلاف الظاهرى .

إنه الإيمان بإمكانية تعقب الإنسان لخطاه إلى الوراء ، يفترض بشكل مسبق نقطة بداية ، لحظة محورية ، أو نقطة أصلية . وبالتالى فهو الذى يفتح الطريق أمام إمكان التكرار . لكن الثابت أن « لا عقيدة » كيركجارد ، التى تفيد بأن « المكان والتجربة الفعلية دائما يفشلان فى أن يكونا على مستوى بديلهما المتذكر»(٤١) تلغى اعترافه بنوع ودرجة من التكرار ، بمعنى الانتظام والعادة . وعدم قناعة كالفينو بدائرية الوجود يطمس إحساس الحزن والشفقة الناجمين عن إدراك قوة التحول الحديدية واستحالة رجوع الأشياء إلى ما كانت عليه . وهما القضيتان اللتان طاردتا وعيه ووعى كيركجارد معا ، فى آن

هروبية كل شىء يقابلها عدم إمكان الهرب من الموت . يتجلى هذا فى نموذج إحدى المدن التى يتم الترميز إليها من خلال قفزة سمكة هاربة من منقار طائر «الغاق» لتسقط فى الشبكة ، بينما يرمز لمدينة أخرى بركض رجل عار فى النار دون أن يصيبه خدش . أضف إلى هذا تلك الغرابة الحزينة التى تعلق بنهاية كل صفحة من المتن فتمهد لما نجده من انفجار فلسفى فى السطور الأخيرة من كل مدينة (وفى حوارات الخان وبولو) لا يخترقها سوى كابوسية اللغة «فتاة بجمجمة ضاحكة تحلب جثة بقرة» و «وفى أوقات العصارى الجميلة يقوم السكان الأحياء بزيارة مدينة الأموات فيفكون شفرة أسمائهم هم فوق شواهد القبور» . . . وهكذا . كما أن الحصر الروائى والنفسى للقارىء بين شخصيتين فقط طوال العمل (باستبعاد أية كيانات أو أسماء أخرى حتى فى الأحايين النادرة التى يتم فيها ترديد الضمائر) . هو الضامن لتكثيف معادلة الرحابة/ الاختناق داخل جميع الأحاديث الثنائية والمدن الموصوفة والمتمناة أو حتى السالبة أو المرفوضة بعجز . وهذه الثنائية بمثابة المزار الذى يحج إليه نص (مدن غير مرئية) الذى يبدو كأنه يغازل الموت فيما يبقى ـ أولاً وأخيراً ـ مخلصاً للحياة .

بين ذكرياتنا المولودة مرة أخرى ، التى يمكن القول إنها تتوسط بين القبح فى ماضينا لتخفف من وطأة كل النقص فيه مقارنة بالنقص فى الحاضر ، وبين «الكائن الذى نحن عليه الآن ، قبل الإدراك . . . . وقبل الذاكرة . . . . . هناك الآتى : الوعى بهامش ، بمسافة . . . . . . بأننا أسرى الزمن»(٤٢) .

والوعى بحركة الدوار التى تصيبنا داخل الزمن باعتباره يحطم مناط رغباتنا الخارجية والتآكل التدريجى للأشياء والأسطح ولأنفسنا يعنى أننا فى حالة بحث دائم عن «المركز» ويماثل هذا الحنين حنيناً أكبر إلى الجسد الذى خرجنا منه ، إلى حالة الموت الأولىّ الحبلى بالحياة .

إن الحنين إلى وضعية ما قبل الميلاد هذه هو المسؤول عن تردد أحياء مدينة «لودوميا» على منزل «الأجنة» لاستجوابهم ، وذلك على الرغم من أن «لودوميا» الأجنة بعكس «لودوميا» الأموات؛ لا تعد الأحياء بالأمان وإنما فقط بالخوف .

ويشرح الشاعر المكسيكى أوكتابيو باث هذا البحث الدؤوب عن اللحظة المركزية أو المكان الأصلى فى (متاهة الوحدة) قائلاً : «إن الشعور بالوحدة والحنين إلى جسد اقتلعنا منه هو حنين لمكان . وحسب مفهوم قديم جداً موجود لدى كل الشعوب تقريباً ، فإن ذلك المكان ليس إلا مركز الكون ،

«سُرة» الخليقة . يتطابق أحياناً معنى الجنة مع ذلك المكان ويتطابق الاثنان بدورهما مع المكان الأصلى ، الأسطورى أو الحقيقى للجماعة . . . وعادة ما ينظر إلى الطريق إلى هذا المكان على أنه متاهة»(٤٣) .

إن وجودنا بأكمله لا يختلف عن هذا الطريق . دائما نحن منفيون ومستبعدون ، نحاول تأمين أنفسنا بالالتصاق بالذاكرة التى بدورها تلتصق بالمتشابه ، مصلاً ضد التكلس والوحدة التى ليست مجرد نتاج الانفصال عن الأشياء والكائنات وإنما أيضاً ـ وبدرجة أكبر ـ الانفصال عن «الثبوتية ، عن الديمومة التى تتصف بها الأشياء والكائنات ، وتمنحنا إياها بالمقابل . ومعنى ذلك أننا نشعر أننا قد دفعنا ـ دون أدنى مساعدة منها ـ إلى سلطة العقل اللامحددة التى تفرض علينا التغير دون توقف . . . وهو ما يغترب بنا فى كل لحظة»(٤٤) .

والرغبة الشديدة فى الثبوت ، التى يقابلها غيابه ، تفرض نفسها على النغمة اليائسة فى ثلاثة مواضع داخل نص (مدن غير مرئية) :

أولاً : هناك اهتمام الخان بفكرة وحدة الأشياء نظراً لانشغاله بهاجس الإمبراطورية ، الأمر الذى يدفعه للامتلاء برغبة أن يعرف (وبالطبع نحن نشاركه هذه الرغبة حيث يمثل بديلنا ، والأسئلة التى يطرحها على ماركو هى الأسئلة ذاتها التى نتلهف إلى معرفة إجاباتها) . . . . أليس هو الحائر ـ فى إحدى الحوارات مع بولو – حول الأساس الذى يقوم عليه أحد الجسور « ما الذى يخلق جسراً من هذه الأحجار» ؟
لكن الفرضية التى تحاول أن تجعل الأحجار مرتبطة بمدينة البندقية ، فى ضوء تحاشى بولو الحديث عنها خشية أن يكون ذلك نذيراً ببداية النسيان وتسلل ذكريات طفولة من بين الأصابع عبر هذه المغالبات ، هى فرضية يجانبها الصواب . تماماً مثل محاولات خلع قيمة رمزية على الأحجار كأن تكون رمزاً للوجود أو القوة ، على الأقل لأن فينسيا ـ مدينته ـ (وإذا شئنا أن نجعلها رمزاً فليكن ببساطة «للأصل») تتعرض للتناثر والتشتت عبر مجموعات المدن المختلفة المعروضة ، كما لو كانت كل منها تحمل شيئاً من فينسيا أو بالأحرى الحالات النفسية التى أملت رؤى ماركو لتلك المدن ، والتى تجعله يجيب عن سؤال الخان الذى يطالبه بالحديث عن حديثه ـ الأم فيقول : «وهل كنت أتحدث عن شىء سواها ؟ » (مدن غير مرئية ص ٦٩) .

ثانياً : تذبذب الخان بين الذاكرة والأمل طوال المتن يجعل منه شخصية ساعية وراء الصلابة . وتكمن أهمية هذا المنشود بالنسبة لطموحه السياسى فى كونه يعرى نهمه إلى محاولة معرفة جميع « الرموز » من خلال لعبة الشطرنج التى يلعبها مع بولو بغية امتلاك (أى الخان) إمبراطوريته بشكل كامل وحقيقى ، لكن بولو وحده يدرك ـ كما يقول له ـ أنه قبل أن يحدث ذلك سيكون الخان نفسه قد صار « رمزاً أو أثراً بين الآثار » (مدن غير مرئية ص ٢١) .
ومعاناة الخان وبولو لا تختلف فى هذا السياق كثيراً ـ من حيث الوجودية المشتركة ـ عن معاناة البطل الكيركجاردى الذى يرى حياته بأكملها إقحاماً « دون شىء ثابت وواقعى »(٤٥) حيث « كل شىء قابل للتحرك . . . . وليس امتلاكاً حقيقياً »(٤٦) .

ثالثاً : حيث إن الحركة تعنى انكماش صور الذاكرة وتراجعها ؛ يمكن اعتبار كل حركة فى الحاضر خطوة نحو تدمير الماضى وتذويبه . وفى (مدن غير مرئية) يمثل الأصل (فينسيا) جزءاً من محاولاتنا ألا ننسى (والتى تحركها الرغبة فى مقاومة الموت) كما أنه يثبت هشاشته الاستاتيكية فى مواجهة التحرك الدائم للزمن . بهذا الشكل ، يظهر النص البحث عن التمركزية على أنه « عودة مزيفة مثلما نتظاهر بالنسيان فى لعبتنا الغامضة ، لأن حاضرنا من الداخل متى انسكب يصبح حاضرنا الخارجى ، وعندئذ لا يملك العودة إلى « الحاضر » الخارجى الذى عرفناه فى الأيام الخوالى »(٤٧) .
ولعل العلاقة بين الذاكرة واللغة تمثل بعداً مثيراً . ففى نهاية (المدن والعلامات ٤) يحذرنا

الراوى من أنه « ليس ثمة لغة بدون خداع » (مدن غير مرئية ص ٤١) ، بينما نجد اللهجة تتغير فى السطر الأخير من (المدن والعلامات ٥) حيث يقول : « الخداع أبداً لا يكون فى الكلمات . إنما فقط فى الأشياء » (مدن غير مرئية ص ٥١) .

وفى (المدن والأسماء) نرى المسافر إلى مدينتى « أجلاورا » راغباً فى الاحتفاظ بالمدينتين اللتين تحملان الاسم نفسه فى ذاكرته ، لكنه فى الوقت نفسه يكتشف أن حديثه لابد أن يلغى إحداهما ، حيث الذاكرة أمام عجز اللغة عن التثبيت تفقد إحدى المدينتين بالفعل . وفى إحدى حوارات ماركو والخان فى بداية القسم السابع (رغم أن الكتاب ليس « مقسما » على أى نحو إلى أجزاء مثلا) يخشى الأول الإيضاح باعتباره علامة أو نذيراً ببدايات التحلل والانمحاء . لكن جميع هذه التناقضات قد حسمت من خلال الاعتراف الضمنى باستحالة الاستغناء عن اللغة باعتبارها وسيطا مخادعا وتقريبياً وناقصا ، مثلما يتضح فى قرار كتابة النص .

لكننا ـ مع ذلك ـ نجد داخل الأصداء الكيركجاردية فى نص كالفينو « زخرفة تشجيرية لنقش بلغ من الدقة حداً يمكن معه أن يفلت من قرص النمل الأبيض » (مدن غير مرئية ص ١٠) . فما هذا النقش ؟

الحقيقة ـ رغم كل الألم والحكمة اللذين يتناوبان التراقص ـ أن الحزن فى النص متوازن ، ويمكن استشفاف ذلك التوازن فى أكثر من موضع .

فمثلاً ، هناك الأطلس الذى يتصفحه كل من الخان وبولو والذى « يكشف عن أشكال المدن التى لم تكتسب شكلاً أو اسماً بعد » (مدن غير مرئية ص ١٠٩) .

فمن حيث هو « رمز للأدب المتخيل ، يحوى الأطلس بداخله عنصرى الحلم والذاكرة »[٤٨] . وعلى هذا ، فرغم توظيف الذاكرة (استرجاع أسماء بعض المدن المنسية والزائلة والأسطورية ، الطوباوية والشريرة) فى الاطلاع عليه (ماركو يتذكر طروداة خالطاً بينها وبين قسطنطينية) إلا أننا نستشعر أملاً وجودياً لديه . ثم إن حرية المخيلة التى تسمح بالحلم بكل شىء تروى ظمأ القارىء المتمثل فى خرافيات محتوى الأطلس الأشبه بتعويذة فلسفية : « كل الأماكن يمكن الوصول إليها . . . . . سواء أكنت تمتطى (حصاناً) أم تقود (سيارة) أم تجدف (قارباً) أم تستقل (طائرة) » (مدن غير مرئية ص ١٠٧) .

لكن الأهم من كل هذا الحرية والرحابة اللتان يمنحهما كالفينو لنا بكسر كل الإشارات الحمراء أمام الخيال . وحيث يكون السلطان المطلق للمخيلة ، يمكن أن نصدق أن « ثمة قصوراً تحتوى مدناً داخل أسوارها بدلاً من أن ترتفع داخل أسوار أية مدينة ، وأن ثمة قلاعاً تنتصب بأمان فوق الرمال المتحركة » (مدن غير مرئية ص ١٠٧) .

أيضاً تمثل الصفحات الأخيرة من الأطلس تدفقاً من شبكات لمدن دون بداية أو نهاية أو شكل محدد ، فى تجدد مستمر ، حيث يخبر كوبلاى الرحالة بولو فى القسم التاسع : « كل صور المجتمعات الإنسانية قد بلغت أقصى حد فى دورتها ولا يمكن التنبؤ بالأشكال الجديدة التى يمكن أن تكتسبها . . . فالأسباب غير المرئية التى من خلالها تحيا المدن . . يمكن أن تكون هى ذاتها سبب رجوعها إلى الحياة مرة أخرى بعد موتها » (مدن غير مرئية ، ص ١٠٦) .

لكن الأمل الأكبر الذى يقدمه الأطلس هو ذاك المرتبط بالبحث الدائم عن « المدينة الكاملة الفاضلة » ؛ حيث يمكن لماركو وكوبلاى الانتصار على اغترابهما من خلال حل رموز المدن التى يحويها حتى يكون منفذاً لهما « للحياة وللأمل والتذكر أكثر من أى أنموذج آخر »[٤٩] ، يدلل على الأسطورية المرتبطة به أنه من خلال امتزاج مدينتين تاريخيتين فوق صفحاته تنشأ مدينة ثالثة ـ وحديثة ـ هى سان فرانسيسكو . إذن يمكن اكتشاف الماضى فى المستقبل .

هذا التفجير « الحداثى » للزمن فى نص « ما بعد حداثى » يعنى ـ ضمن ما يعنى ـ الارتكان على خلفية استرجاعية مصدرها وضعية ماركو الرحالة وهو يمثل بين يدى الإمبراطور ، رغم عدم بروز التداعى فى الأسلوب على أى نحو ، وأيضاً يعنى استقلالية الذكرى والأمل بغض النظر عن هلامية الصيرورة .

ففى (مدن مختبئة ١) نجد سلسلة مدن باسم « أوليندا » « تتبرعم » داخل بعضها البعض . وفى (مدن مختبئة ٢) « رايسا » المدينة غير السعيدة ، فى كل ثانية ، تحمل بداخلها مدينة سعيدة غير مدركة لوجودها . وتحمل (مدن مختبئة ٣) أملاً أكبر حيث يعلن عن « بداية قرن جديد حيث يكون بإمكان جميع أهالى « ماروزيا » « أن يطيروا كالسنونو فى سماء الصيف » (مدن غير مرئية ص ١٢٠) . ولأنها تتكون من مدينتين يمثل اسم كل منها الرمز الذى تتطابق مفاهيم وحياة سكانها معه ، فإن « ماروزيا السنونو » هى التى توشك أن تنجح فى الإفلات وتحرير نفسها من « ماروزيا الفأر » ، بينما يحملنا الأمل والطموح إلى الجمال درجة أعلى فى (مدن مختبئة ٥) التى تعلن أن « جميع مدن برينيس المستقبلية موجودة وكائنة فى اللحظة الحاضرة » (مدن غير مرئية ص ١٢٥) . إن « برينيس الظالمة » تحمل بذور مدينة عادلة وتحمل هذه بدورها بذوراً لأخرى غير عادلة ، لكن هذه (ويلاحظ هنا أن بولو ينهى حديثه عن هذه المجموعة من المدن بها) تحمل بذرة العدل ، وهكذا فى تناحر سرمدى ، لا ينتهى .

وفى القسم الخامس يروى الخان لبولو عن مدينة رآها فى المنام ، وهى مشيدة بحيث يمكن للقمر أن يستريح فوق أبراجها العالية مما يمنح « لالاج » ميزة نادرة ، وهى أن تنمو بشكل نورانى . ويواكب مزقة الأمل هذه توظيف مدينة البندقية بما هى شاهد على قدرة الإنسان على ابتعاث الكمال من بين الفوضى ، وهو ما يعارض مقولة التفتت (الشكلى فى النص إذ تبقى هناك وحدة الانتماء إلى عالم ما أو معنى واحد) التى تقوم على فرضية أن الماضى والمستقبل لا يمكن أن يدمجا ، وأن الزمن يكتسب انقساميته فقط عبر الوعى والذاتية ، وأن كل محاولة للترتيب المنهجى لابد أن تنهزم من خلال الزمن .

وبإلغاء الهامش بين الماضى والمستقبل . . . « المستقبلات التى لا يتم بلوغها كفروع الماضى : إنها فروع ميتة » (مدن غير مرئية ص ٢٥) ، وفى قول « الراوى » : « إنه يشاهد شخصاً فى ميدان عام يحيا حياة أو لحظة كان يمكن أن تكون حياته أو لحظته . . . . لو كان توقف فى الزمن المناسب » (مدن غير مرئية ص ٢٥) ، وأيضاً فى قوله : « لا يمكنه التوقف ، لابد أن يتابع مسيرته إلى مدينة أخرى حيث « ماض » له ينتظره أو ربما شىء كان يمكنه أن يكون مستقبله وهو الآن حاضر غيره » (مدن غير مرئية ص ٢٥) . . . نجد النص يمهد لتصالح الذاكرة والأمل ـ لعقد سلام بينهما هو نفسه لصالح اللحظة الحاضرة حتى وإن كانت هى « واقع الحياة المرعب » الكيركجاردى .

هناك أمل إذن لكنه كامن ، متوارٍ يصعب تعقبه ، تطمره وتسبقه معاناة الوعى الذى يتقابل مع النظرة الكيركجاردية إلى العالم Livs- Anskuelse التى ترى أن الحياة شراب مُرٌ يتعين - رغم ذلك ـ تناوله كالدواء رشفة بعد رشفة .

أليس من طبيعة الأحياء جميعا معاناة العطش ؟

لكننا نثق فى الأمل الذى تمنحه (مدن غير مرئية) ، فهو أكثر احتمالية من هجمات المزاج الكيركجاردى المتقلب ما بين التذكر والأمل . فعلى الرغم من إيمان كيركجارد أن اليأس ليس كامناً فى الوجود الإنسانى ، لأنه لو كان « لن يكون يأساً وإنما شىء يحل بالإنسان . . . شىء يعانيه بسلبية . . . . مثل الموت الذى هو مصير الجميع » ، إلا أن كيركجارد ارتأى أن « إمكان » اليأس قائم فى وجودنا . إن « إرادة الشيطانى » The Will of The demonic أو اليأس فى الفكر الكيركجاردى هى نتاج اختيار ؛ ولاؤه الأول نحو اللامتحقق أو كل ما هو غير قابل للتحقيق . ولقد كان هذا اختيار كيركجارد .

ولقد كتب الفيلسوف الهولندى : « من كل ناحية ، يجب تفضيل التذكر ، ففيه يكون المرء متأكداً ويمكنه دوماً أن يعود إليه وأن يترك له مهمة تفسير نفسه (أى التذكر) له »[٥١] ، (الأقواس من عندى) . ومزية التيقن هذه التى تخص التذكر « تبدأ مع الفقد » . لكن فى (مدن غير مرئية) لا تعد هذه الصفة مزية ، بل على العكس . . . . إنها تمثل الفقد[٥٢] . وبهذا المعنى ، فنحن لسنا أكثر تعباً وإرهاقاً بسبب الأمس وإنما نحن « آخرون » غير أولئك الذين كُنّاهم قبل كارثة الأمس . . . ذلك الأمس الذى يخلق غربة كل ما لم نعده ولم نعد نمتلكه ، ورغم ذلك « يقبع فى انتظارنا فى أماكن غريبة لا نملكها » (مدن غير مرئية ص ٢٥) .

لا شيء يحظى باليقين ، إذن ، بما فى ذلك الماضى دائم التغير .

وعلى حين يتذبذب كيركجارد بين الرواقية والقلق أو التطور من اليأس إلى نقاهة التسليم ثم إلى درجة من التكرار ، يتلولب داخلياً ليظهر على السطح فى لحظة جنون أو عاصفة تحمل معها « نظاماً جديداً للوعى غير مختوم بزهد فى عزلة التسليم »(٥٣) على أمل تحرير الشخصية غير السعيدة بما يؤدى إلى القناعة الكيركجاردية النهائية التى تفيد « بضرورة » الألم وليس فقط عدم إمكان تجنبه ، نجد (مدن غير مرئية) تتفرج مخترقة الطموح الكيركجاردى لنيل الأبدية من خلال الخلاص الروحى ، وذلك بتأكيدها على عدم إمكان تفادى الألم Inevitability ، وليس - كما يصر كيركجارد على ضرورته Necessity .

ولهذا ، فبرغم أن نص (مدن لا مرئية) لا يدعى تمثل طموح عملاق كالطموح الكيركجاردى ، إلا أن هذا النص يقدم أملاً إبداعياً مفاده أن بالإمكان أن نحيا « بالذاكرة » و « الأمل » ، وأنه ليس بالضرورة أن نبقى أسرى فى مضيق وجود مرتهن بين أحدهما ، والأهم من هذا إيمان النص بإمكان كسر شرنقة اليأس ، لكن فقط عبر تقبل الأشياء ، وتعلم كيفية العيش داخل الشر بإدراك القليل بداخله الذى ليس شراً ، أو مثلما يقول بولو : « تعلم كيفية تعرف الأشخاص والأشياء الذين ليسوا جحيماً وسط الجحيم » (مدن غير مرئية ص ١٢٧) .

وبالمفهوم الكانديدى الفولتيرى « استزراع أرضنا » وإفساح مكان داخلنا وداخل الأشياء أمام هذا القليل لكى ينمو وينتعش . فإذا كان يتعين علينا فى نهاية الأمر الإبحار إلى المدينة التى « لا تعرف سوى المغادرة وأبداً لا تعرف الرجوع » (مدن غير مرئية ص ٤٥) ، وإذا لم يتم العثور على باب النجاة كما تنبأ نبى الألم كيركجارد The Unfound Door ، فسوف نكون ، على الأقل ، قد حققنا وجوداً أقل عذاباً وسط الجحيم بالنسبة لأنفسنا وبالنسبة لغيرنا .

الهوامش :

(١) انظر : Michaei Roth: **Remembering Forgetting:** Maladie de la mémoire in Nineteenth- Century France. Représentations. spring 1989, number 26.

(٢) انظر : ITalo, calvino: Time And The Hunter. Translated from the italian by willian weaver- First published in Abacus by sphere Books itd. 1963. Part II, p. 80.

(٣) انظر المرجع السابق : Introduction to special issue Memory and counter-memory, p.2

(٤) راجع : Helen Lang: on Memory: Aristotle's corrections oF plato Journal of the history of Philosophy, volume XVIII. 1980, p. 384.

(٥) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٦) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٧) انظر : **The Encyclopedia oF philosophy,** vol. 5, p. 267

(٨) انظر : Josiah Thaopson: **The Lonely Labyrninth: Kierkegaard's Pseudonymous Works.** Published by Southern illinois University Press, 1967, p.92.

(٩) أنظر : James Mark Baldwin and The international board of consulting editors: **The Dictionary of philosophy and psychology,** vol. II. published by the Macmillan Press 1901, p.63.

(١٠) انظر المرجع السابق ص ٢٠

(١١) انظر : HenriBergson: **Matter And Memory . Published in this edition 1988 by zone Books, New york, printed in canada. conclusion, p. 238.**

(١٢) انظر المرجع السابق ، الفصل الأول ، ص ٣٣ .

(١٣) المرجع السابق ص ١٤٦ .

(١٤) انظر : James Mark, **Baldwin and the** international board of consulting editors: **The Dictiarory of philosophy and Psychology:** vol. II, published by the Maccmillan Press, 1901, p. 276.

(١٥) راجع : c. Landesman: **Philosophical problems of memory, Journal of philosophy, vol. 59, Dcember 1962, pp.57-65.**

(١٦) راجع : Henri, Bergson: **Matter And Memory.** Published in this edition in 1988 by zone Books, New york. p.149

(١٧) المرجع السابق ، ص ١٥٠

(١٨) المرجع السابق والصفحة السابقة .

(١٩) المصدر السابق . ص ١٦٩

(٢٠) المصدر السابق . ص ٦٥

(٢١) المصدر السابق . ص ٧٣

(٢٢) انظر : Josiah, Thompson: **The Lonely Lalbyrinth: Kierkegaard's Pseudony nous works. Pubishished by Southrern illinsris university Press, 1967, P. 94.**

(٢٣) انظر : Italio Calvino: **Time And The Hunter.** Translated from the Italian by william weauer. First Published in uk by Jonathan cape itd, 1970, part III, p. 140.

(٢٤) انظر : Lawrence. A, Breiner: Itals calvino: The Place of The Emperor in invisible cities. Modern Fiction studies, Vol. 34, number 4, winter 1988, p. 569.

(٢٥) انظر : Albert. H, Carter: Invisible cities by italo Calvino. The New Republic. December 28, 1974, p.30.

(٢٦) انظر : John updike: Metropolises of the Mind. The New Yorker. February 24, 1975, P. 138.

(٢٧) راجع : The Times Literary Supplement. February 1973, B. 140.

(٢٨) انظر : Soren Kierkegaard: **Either / or, part I. Edited and translated with introduction and notes by Howard V. Harg and cdna Princetor university Press, 1987. p. 22**

(٢٩) المرجع السابق . الجزء الأول ص ٢٢٤

(٣٠) المرجع السابق . الجزء الأول . ص ٢٢٥

(٣١) انظر : Peter. G, Christensen: **Utopia and Alienation in Calvino's invisible cities. Forum Tiabicum, vol. 20, part i, spsing 1986, p. 22**

(٣٢) المرجع قبل السابق . الجزء الأول ص ٢٢٥ .

(٣٣) المرجع السابق . الجزء الأول . ص ٢٢٥ .

(٣٤) انظر : Josiah, Thompson: **The Lonely Labyrinth: Kirkegaard's Pseudonymous works.** Published by Southern illinois university press, 1967, Part i, chap. 2, p. 42.

(٣٥) المرجع السابق . الفصل الثالث . ص ٥١ .

(٣٦) المرجع السابق ، الفصل نفسه والصفحة نفسها .

(٣٧) المرجع السابق ، الجزء الثانى . ص ٧٧

(٣٨) انظر : Laura Marello: **Form And Formula in Calvino's invisible cities. Review of contemporary Fiction.** Vol. 6, part 2, Jummer 1986, p.96

(٣٩) المرجع السابق الجزء نفسه ص ٩٧ .

(٤٠) أنظر : Soren, Kierkegaard: **Repetition-An Essay in Experimental Psychology.** Translated with introduction and notes by Watter Lowrie. Harper and Row Publishers. 1941, p.68.

(٤١) انظر: Josiah Thompson: **The Lonely Labyrinth: Kierkegaard's Pseudonymous works.** Published by Southerm illinois university: press, 1967, Part Ii. chop. 5,p. 116.

(٤٢) انظر : Rene, Girard: Proust: **A collection of critical Essays.** Originally Published in 1962 by Prentice Hall, inc.- Poulet, Georges: Proust And Human Time, p.168.

(٤٣) انظر : Linda, B, Hall: **Labyrinthine solitude: The impact of Garcia Marquez. Contemporary literary Citicism.** vol.10. p. 214.

(٤٤) انظر : Rene, Girard: proust: **A Collection of cirtical Essays.** Originally published in 1962 by Prentice Hall, inc. and agai n in 1963 by Green wood press, p. 153.

(٤٥) انظر : Soren, Kierkegaared: **Either/ or, part I.** Edited and Translated with introduction and notes by Houlard v. Harg and Edma H. Harg. Published in This edition by Princeton university Press, 1987. p. 512.

(٤٦) المرجع السابق . الجزء نفسه والصفحة نفسها .

(٤٧) انظر : Italo, Calvino: Time And The Hunter. Translated from the italian by willian Weaver. First published in uk by Jonathan cape itd 1970, part i, p.50.

(٤٨) انظر : Peter. Gr, christensen: **Utopia And Alienation in calvino's invisible cities. Forum italicum, vol i 20, part Iuspring 1986, p.24.**

(٤٩) المرجع السابق ، ص ٢٥

(٥٠) انظر : Preston, J, Cole: **The problematic self in Kierkegaard and Freud.** Published by yale university press, 1971, p. 76.

(٥١) انظر : Soren, Kierkegaard: **Either/ or. part I. Translated and edited with introduction and notes by Howard v. Harg and Edna H. Harg. published in 1987 by princeton university press, 1987, p. 584.**

(٥٢) انظر : Soren, Kierkegaard: **Repetition-An Essay in Experimertal Psychology.** Translated with an introduction by watter Lowrie Harper and Row Publishers, 1941, p. 39.

(٥٣) انظر : Josiak Thampson **The Lovely Labyirinth: Kierkegaard's Pseudonymous works.** Published by Southern illinois university press, 1967, p. 126.

ستانيسواف ليم
رائد الرواية والمسرحية العلميتين

هناء عبد الفتاح

ولد « ليم » (Stanislaw LEM) فى عام ١٩٢١ ببولندا ، وأنهى تعليمه متخصصا فى « السبرانية » أى علم الضبط ، وقد احترف الكتابة وتخصص فى كتابة القصص والمقالات والدراسات ، وله تجارب مسرحية فانتازية هامة .

يعد « ليم » رائد الرواية والمسرحية العلمية البولندية ومجددها ، وهى تشمل ـ عنده ـ موضوعات وقضايا إنسانية وبيولوجية عامة تساير التقدم العلمى والحضارى . من أهم أعماله الروائية : (غيمة ماجيلان ـ ١٩٥٥) و (عدن ـ ١٩٥٩) و (سولار ـ ١٩٦١) ، وكذلك مجموعاته القصصية القصيرة : (يوميات فلكية ـ ١٩٥٧) و (سيبريادا ـ ١٩٥٩) و (سفر الروبوت ـ ١٩٦١) و (الوهم الكبير ـ ١٩٧٣) . وأهم مسرحياته : (أأنت موجود يامستر جونز ؟ !) و (البروفيسور تارنتوجا) .

قام « ليم » كذلك بكتابة العديد من الأبحاث العلمية الأدبية حول شتى الموضوعات والقضايا الثقافية ، حيث تتداخل فيها النظرية الأدبية وعلوم الفلسفة والجمال ، ومن بينها كتاباه الهامان : (فلسفة الأحداث العارضة ـ ١٩٦٨) وكذلك (الفانتازيا والمستقبلية ـ ١٩٧٣) . كتب عنه النقاد والباحثون الأوروبيون عددا من الكتب النقدية والعلمية ، آخرها (ليم والآخرون ـ ١٩٩٠) للباحث أنجى ستوف A. Stoff .

انشغل « ليم » فى المرحلة الأولى من إبداعاته بقضايا هى مزيج من المناظرات الأدبية والفلسفية الإنسانية العامة والمستقبلية ، التى اتخذت طابعا تجريبيا خالصا . ويريد « ليم » فى كتاباته تصوير لقاء الإنسان بظواهر متغيرة تختلف اختلافا بيناً عن الظواهر الطبيعية المتسمة بمعايير وقياسات إنسانية تتوافق مع طبيعة الأرض التى نحيا فوقها ، حتى إن هذه الظواهر تبقى حتى النهاية غير مفسرة ؛ حيث الفضاء الحقيقى هو فضاء لانهائى ، وحيث البشر ذوو المعايير والقياسات « الأرضية » ليس بمقدورهم تحليلها والقيام بتفسيرها . ويقوم ليم بالاستعانة لإيضاح مفهومه،بالنظرية الأنثروبولوجية ، ليطرح سؤالاً هاما : ما الذى سيحدث للإنسان إذا التقى بشىء أو ظاهرة ، تتفوق على قدرات علمه واستبصاره ؟ . أسيكون باستطاعته أن يقتنع بها ؛ وأن يوافق على وجود المتفوق عليه ؟ ! وتبقى الأسئلة مطروحة ، باحثة لها عن إجابات من وراء سطور

أعمال « ليم » المتضمنة أطروحات علمية وفلسفية ، تقتضى معنى الوجود الإنسانى فيها وراء الطبيعة ، وتثير تساؤلات « هاملتية » أخرى حول عجز البشر عن فهم عالمهم المحيط ؛ أى الرغبة فى الوصول إلى الحقيقة المطلقة .

لا يؤلف « ليم » كتبه بطريقة فوقية ، أو بأسلوب يعتمد على الإثارة ، لأنه لا يهدف إلى سرد مغامرات بوليسية . إن قصصه ورواياته تتضمن أفكاراً عامة ، هى جزء لا يتجزأ من الأفكار الإنسانية والعلمية : الفانتازية التى تشغله وتثيره . ويتغير أسلوب « ليم » بتغير المراحل الزمنية المتعاقبة . فهو يرى أن الأدب المسمى Science Fiction (S. F.) ـ أى الأدب العلمى ـ يقترب عاما بعد عام من هاوية الخطر ، ومنشأ هذا الخطر يأتى إلينا من أننا نفقد تعرف الأخطار التى تهددنا ويزداد حجمها فى العالم ، لدرجة أنه ليس بوسعنا التحقق من وضعيتها الحقيقية وحجمها الطبيعى ، وأننا لا نتبين تماما الاختلاف بين وزنها الفعلى وقيمتها الموضوعية ، فيما يتعلق بقدرنا الآنى ومستقبلنا الآتى .

« أحاول أن أتخيل خصوبة ثقافة المستقبل . ليس هذا حدساً جديا عميقاً ، وليس هذا ، كذلك ، إرهاصا روائيا . إنه شىء أقرب ما يكون إلى التوسع الميكروسكوبى لأفق فكرنا . ولأن الأمر يخص الفكر ، وخصوبة الثقافة ، وعطاء العمل الفنى ، وتلك الافتراضات الخيالية ، لذلك نكتشف ثراءً فى حجم الخيال والتصور فى ميدان الأدب . إنه خيال له خصوصيته وسيطرته ، وربما يكون هذا الخيال غير مريح ، لكن له سلطاناً عظيماً . إنه خيال من الدرجة الثانية ؛ حيث أبطاله ليسوا شخصيات إنسانية ، مثلما يوجد فى القصص العادية ، بينما ألفت هذه الأعمال خصيصاً لتعرض أبطالاً آخرين . فهل هذه روايات فانتازية خالصة ؟ [يطرح ليم سؤالاً حول كينونة الرواية العلمية] لا أعرف إلى أى مدى صحيحة هذه التسمية . لا أعرف ! وأعترف أن هذا الأمر لا يعنينى كثيرا . إنه ـ على أى حال ـ أدب يظهر فيه عالم خاص بساكنيه لا أقوم بوصفه . إنه أدب خالص وعن الأدب فى الوقت ذاته . وليس بمفهوم يقف بالمرصاد ضد الرواية . ولذلك فهو أدب لا ينغلق على نفسه فى أثناء ممارسة كتابته ، وإنما هو أدب يتخطى حدوده المرسومة ، حتى يبدو عليه أنه فن تشكيل المستقبل ، أشبه بتقرير عن اللقاء المستقبلى المرتقب بين الإنسان و« الالة الحادة الذكاء والحكمة » ، إنها صنيعة يده ، أطلق عليها اسم « جوليم - Golem » فهو أدب أقرب ما يكون إلى المنهج العلمى النظرة لنصوص مؤلفة من قبل مؤلفين غير إنسانيين . إنهم مجرد آلات حاسبة (كومبيوتر) ، ترهص بمستقبل القرن الواحد والعشرين ، حيث قضية التواجد المشترك لحوار ثنائى : « إنسانى » وغير « إنسانى » للذكائين البيولوجى والآلى ، ويمثل هذا الحوار بدوره مفتاحاً من مفاتيح المستقبل لفهمه والوعى به .

« [. . .] فى الرحلة التى قطعتها فى كتاباتى ، لم أكتب عن الشخصيات المتداولة نفسها ، ولو فعلت ذلك لأصبح الأمر مستحيلا من حيث التنفيذ التقنى ، بالإضافة إلى الشعور بالملل الذى يمكن أن يصاب به قارئى ، لكننى أكتب كذلك تمهيدات ومقدمات لهذه الأعمال ، لأسهل استيعاب قارئى لها . وتسعى هذه المهمة برمتها إلى الوصول لما أراه : من أننا لا نعرف فى حقيقة الأمر ما الذى سيكون عليه العالم بالضبط » ؛ [يؤكد « ليم » بأنه لا ينبغى أن نكون معدين لكل شىء ؛ أى لكل ما هو ممهد للتفكير ؛ على شريطة أن يكون هذا التفكير منطقيا متسما بحساسيته المرهفة] فالأدب لا يعتمد على تلك القواعد القاسية التى يتقيد بها العلم ، بل يتعايش داخل العامل المشترك Licentia Poetica ، وهو الانحراف عن الأشكال أو اللوائح والأطر التقليدية المتعارف عليها ؛ ليمكن للأدب أن يكون أكثر اقترابا من الحدود التى يسمح بها العلم وتوقعات المستقبل العلمى » (اختراق الفلك ، ص ص ٣٠ - ٣٢) .

ويصف ليم LEM الرواية العلمية بأنها قد خَلَقَتْ عالماً متخيلاً متميزاً بانسجامه :

« فهذا النبت المنتج عبر حساسية المؤلفين والكتاب ـ من

أضعفهم حتى أشهرهم يُقْدم على تبنى ظاهرة واسعة ، تثير اهتماماً أكبر للمتلقى ؛ وهى كتابة أعمال فريدة لأمهر الكتاب فى هذا الميدان الجديد . لقد تجاهل النقد الأدبى لفترة طويلة سيطرة القصص العلمى Science Ficition على هذا الميدان ، وكان يعتبر النقاد أن القسم الأكبر من هذه المؤلفات مجرد أعمال أدبية فاقدة القيمة ، وهى لديهم تتساوى فى الأسلوب والتناول ـ سواء كانت أعمالاً منتمية إلى أدب الجريمة أو مستفيدة من طابع « الوسترن » . إن وجهة نظر النقد الأدبى ـ بهذا المفهوم ـ غير صائبة »[٢] .

فمن بين قصص الجريمة التى يرى النقاد فيها أنها تسير على قدم المساواة مع الروايات العلمية والطابع الفانتازى لها ، نجد اختلافاً جوهرياً ؛ فأحداث قصص الجريمة تقع فى مواقع محددة بعينها . وأعمال كهذه لا تريد أن تكون أكثر من كونها قصصاً شبيهة بتلك التى تبحث عن حلول لألغاز تتطلب من قارئيها ذكاء معيناً . وعلى الرغم من أنه أحيانا يتفوق أساسها الأدبى الذى يتكون داخله نسيج قصة من هذه القصص ، فتزداد كذلك قيمتها الأدبية بقدر أكثر اتساعا من مختلف القصص والروايات العلمية ، فإن القيمة الفنية فيها ليست بمسألة ذات أهمية .

يعنى هذا أن كل القصص وتلك الروايات التى تدور حول الجرائم لا تشكل فى النهاية بناء أدبياً متكاملاً ، بل تبحث بشكل منفرد عن مختلف الأساليب التى لا تصيب القارىء بالملل ، كما نشاهد فى مختلف الحلول التى لا تنتهى للمواقف الدائمة المطروحة ، كالبحث عن مرتكبى الجريمة ، فى الوقت الذى تمثل فيه الرواية العلمية أساسا لبناء أدبى واضح الملامح ؛ نرى فيه خليطاً من الاتجاهات والموتيفات والأفكار ، يلعب فيها السرد دوراً هاماً لإبداع بنيتها ونسيجها الذى يعرض من داخله قضايا المجتمع المعاصر . ويتحكم فى مؤلفى الرواية العلمية (S. F)صمت مشترك ، ليس فقط تجاه التيار التقنى لتطور حضارتنا ، بل التوقف أمام ظاهرة ألإيمان « بالأخرويات » (Eschatology) كالبعث والحساب وغيرها فى عصر كعصر الماكينات والآلات المركبة . ومع ذلك ، فإن أسلوب الرواية العلمية لم يصل بعد إلى مستوى أهمية تلك الظواهر الخطيرة التى تهددنا كظاهرة العالم الآلى الجديد ، حيث يتصف الموقف الأدبى برمته بالتناقض ، فنرى هذا النوع الروائى الجديد يمتص قدرات مؤلفيه ، فترتفع قيمة هذه الأعمال وأهميتها على مستوى الأعمال الأدبية الكبرى التى يؤلفها كتاب لايدركون أنهم يمثلون ـ كما يصفهم « ليم » ـ « جماعة كاسندرا » القرن العشرين .

وبجوار الرواية العلمية (.S. F) الخالصة يقف على قدم وساق الفن الروائى الفانتازى . وكم من الكتاب استخدموا كمية « ضخمة » من المحابر ليتمكنوا من أن يرسموا بدقة الحدود العلمية والأدبية الفاصلة ما بين هذين المصطلحين الحديثين فى أدبنا المعاصر : الرواية العلمية والفانتازية . إن « ليم » يتخوف من الصعوبات الناشئة عن أن معرفة الاختلاف بين التعبيرين أمر غير مثمر على الإطلاق ، وليس لصالح الأدب الروائى الجديد ؛ بل إن Ray Bradbury ـ وهو واحد من أشهر كتاب الرواية الفانتازية المعاصرين ـ يعرّف هذين النوعين قائلاً :

« [. . .] إن الرواية العلمية تعتبر الابن الشرعى والطيع لقانون المواطن الذى يدعى (بالأدب الخالص) ، فهو يصغى إلى اللوائح والأطر للعلوم الطبيعية والاجتماعية والنفسية . إنه مواطن منضبط دقيق ، أسلوبه وطريقة سلوكه يمكن توقعها . أما الفانتازيا فهى عمل أدبى أقرب ما يكون إلى الجريمة الأدبية . فكل فانتازيا تهاجم قانونا ما وتتخطاه ؛ أما فن الجريمة الروائى فيغطى إلهامات المؤلف وأسلوبه حيث يستر الجسد أولاً قبل أن يفجر دماءه » (اسكتشات ص١٥) .

أما ليم فيرى أن الرواية العلمية (.S. F) تمد يدها لتصافح يد الفضاء وتتعامل معه فى رحابة واحتواء ، بينما تفتت الفانتازيا هذا الفضاء وتديره لصالحها نحو الناحية اليسرى وتقلبه رأسا على عقب فى جزئيات يصعب تعرفها ، فتوجه البشر لينفذوا عبر جدران المستحيل .

فالرواية العلمية بمعنى آخر ـ كما يرى ليم ـ « تضع الإنسان بشكل متوازن ـ فوق قمم الصخور المرتفعة شامخاً ؛ أما الفانتازيا فتلفظه منها » . إن السمة الغالبة التي تتصف بها أعمال كتاب الرواية العلمية هي أن كل مؤلف يعد نفسه مسؤولاً عن تحديد ـ بدقة ـ كل من النوعين في كتاباته ، ويعرف بالضبط متى يستخدم على حدة كلاً منهما ، وفق الوظيفة والطرح اللذين تستلزمهما طرق الكتابة . ومع ذلك ، فإن جميع هذه المحاولات تلفظ التمسك الشديد بالتعاليم والأساليب التقليدية في التناول والتفسير . وهذا ما يجعلنا ـ على سبيل المثال ـ نفرق بين بو Poe وويلز Wells ؛ فأعمالهما القصصية تقع بين الهلوسة والهذيان عند النوم ، وليس من الضروري أن تكون منطقية مراقبة من قبل الخيال من جانب ، وبين الإفلاس المادي المتسم بالجفاف للعالم الذي عن دقته المتناهية تنبثق جميع الاستنتاجات النابعة من الافتراضات المقترحة من الجانب الآخر . إن كلا العاملين ـ العقلي والخيالي ـ يختلط بعضهما بالبعض ، ويتشكلان وفق نسب متباينة تعتمد على حرارة أقلام الكتاب ، وجرأتهم في التعبير ومزاجهم اللحظي عند ممارسة الكتابة . فإذا حاولنا فصل هذين العاملين عن بعضهما البعض ، فستتحول أعمال هؤلاء الكتاب إلى أعمال عاقر غير مثمرة ، يشبه ذلك تلك المحاولة العقيمة التي تقوم على الحدسي التحليلي لبحث مسألة : كم تصل نسبة الهرمونات المذكرة المنفصلة عن المؤنثة والمكونة لمقومات شخصية الإنسان المحددة وتفرده ؟ !! . ويعقد « ليم » مقارنة بين مؤلف الرواية العلمية والمؤرخ :

« [...] وباعتباري كاتباً غير مؤرخ ، حيث لا أملك طموح المؤرخ ؛ أو الرؤية الكافية التي تجعلني مؤرخا لذا فإنني لا أعرض في كتاباتي معلومات عن الظواهر التاريخية داخل الرواية العلمية (S. F.) ، ولكن بمقدوري تحديد ما أعرف عنها في نطاق البراهين والدلائل التي تثبت أن الفانتازيا العلمية الحديثة نشأت وفق المعطيات التالية : الحواديت الشعبية ، والحكايات الفلسفية ، والقصص الشعبية ، وعالم « المدينة الفاضلة » اليوتوبي ذو السمة الاجتماعية الفلسفية ، وكذلك الهوية المعاصرة للتكنولوجيا الحديثة التي خرجت من مجرد كونها ظاهرة تفاؤلية بدائية تنظر لحضارة (الملائكة الآلية) لتشكلها ، في النهاية ، إنساناً خائفا ملتاعاً تابعاً لعصر « العقل الالكتروني » المتحكم ، و « انفجار القنبلة الهيدروجينية المسيطرة ! » (اسكتشات ص ٢٥) .

إن اقتراب الفانتازيا العلمية من صيغة الحكاية ، ليعد ظاهرة حقيقية يصعب تجاهلها . ويرى بعض النقاد أن الفانتازيا العلمية مجرد حكايات تمثل عصر الذرة وتدور حوله ، ولكن وراء هذا التعريف قد تناسى هؤلاء النقاد مسألة هامة ؛ هي أن الروايات العلمية (S. F.) هي قصص تود أن تطرح أفكارها وقضاياها وفق ما يطرحه العلم ، وبفضل هذا المفهوم نستطيع التعرف على عالمنا أو على الأقل يمكننا أن نتفهمه . إن قص الحكايات العادية يتطلب من القارىء أن يكون على استعداد أثناء قراءتها للتخلص من حالة الإدراك اليومي الدائمة ، بل التخلص كذلك من الوعي بما هو ممكن ، وبما هو مستحيل . فالحكاية بتقاليدها وقواعدها المقررة لا تطالب القارىء بالإيمان الحقيقي بعالم واقعي غير طبيعي ، وإنما تمنحه تبعية لحظية وقتية لقواعدها . لذلك فهذه الحكايات عبارة عن لهو متوج بموعظة أو رسالة أخلاقية . فسيناريو الحكاية لا يطالب الحاكي أو « القاص » بأي عمليات تستلزم شروحاً مطولة . والقاص ليس ملزما بالإجابة عن أسئلة كهذه : لماذا يتحول « المشط » الذي قذفت به الساحرة إلى غابة ؟ ! ، ولم لا تندفع مياه الحياة من منابعها ؟ ! أو ما الأسباب التي تجعل بإمكان الساحرات الطيران ؟ !! .... إن قواعد حكايات S.F. وتقاليدها تجعل المؤلف يقدم « وصفات » مناسبة واستيضاحات ملائمة ، ليمكن له ـ بدوره ـ أن يضع نظريته العلمية المحددة ، وأن يتمكن من تفسير أسباب الأحداث التي تقع من خلالها هذه الحكايات .

إن كل حكاية يمكن تحويلها إذن إلى رواية علمية ـ كما أثبت ذلك Frederic Brown بشكل يدعو إلى الفكاهة بمقدمة لأحد كتبه قائلاً :

« [...] لنتعرض لحكاية الملك ميداس . فالإله باخوس كان مدينا بالعرفان للملك ميداس ؛ ولذلك نفذ رغبته في أن كل شيء سيلمسه الملك سيتحول من فوره إلى ذهب . وكذلك الأمر في الرواية العلمية التي

تتناول ذات الموضوع ، فإنها ستكون على الوجه التالى :
مستر ميداس ـ صاحب مطعم يونانى فى (برونيكس) ينقذ حياة ساكن ما ، يقطن فى كوكب سيار بعيد عن الأرض ؛ كان متخفيا ومتسترا بنيويورك ؛ ملاحظاً ومراقباً وممثلاً للهيئة الفيدرالية لكوكب « المجرة » . يبنى هذا المراقب آلة تغير جسد ميداس إلى « ذبذبات » لدرجة أنه بلمسه إياها تجعله يملك القدرة المؤثرة لتحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب » (اسكتشات ص ١٣) .

فنادرا ما تقترب الروايات العلمية (S.F) من تلك الصورة التى تقربها من مجرد انتحال قائم على نسخ الموتيفات القصصية (موتيفات الحكايات) . ومع ذلك فليس ثمة صعوبة من اكتشافنا داخل هذه الأعمال الأدبية ؛ أن الروايات العلمية (S.F.) ما هى إلا تناسخ لتجسيد قصصى تقنى لعدد غير ضئيل من المهمات ، وقطع الديكور ، والإكسسوار لهذه الحكايات ، بل تتجسد فيها مواقف كاملة وشخصيات مستخرجة من تلك الحكايات مثلما نرى فى مختلف أنواع الأبالسة وأشكالهم والملؤ بين (أشخاص مسخوا ذئابا) والجن والأرواح ، ليظهر كل ذلك فى حكايات الرواية العلمية (S. F.) على شكل زائرين حضروا من الكواكب السيارة فى زيارات لكوكب الأرض . فالصيغ العلمية والاكتشافات الجديدة أو الاختراعات المبتكرة ما هى الإبدائل جديدة لمصباح علاء الدين وللبساط السحرى وطاقية الإخفاء وغيرها مما نلتقى به فى الحكايات الشعبية . إن ظاهرة تغير الإنسان ـ وهى سمة غالبة فى الحكايات والقصص الشعبى ـ تظهر فى الرواية العلمية (S. F.) ، باعتبارها منتجا لتحول علمى وراثى ، أو تأثير ناتج عن القوى العضوية الكيميائية الذاتية ، أو ناتج عن عملية « غسيل المخ الإنسانى » أو غيرها من العمليات المشابهة من قبيل « العمليات الجراحية » للروح البشرية ، وصولاً إلى عمليات نقل المخ لأجساد أخرى . « فطاقية الإخفاء » المعروفة فى الحكايات تحل محلها فى الرواية العلمية : emitor أو ما يطلق عليه بالصديرى الواقى ضد « الضغط » ، وبديلاً عن قارئة البخت المعروفة التى تجلب الحظ ؛ تتحول إلى « مخيخ » ميكرسكوبى كهربائى ، يحمله بطل الرواية فى أذنه ، أو يوضع تحت جلده ؛ ونيابة عن « العصى المتحركة » التى تعاقب الأشرار ، نجد فى الرواية العلمية (S. F.) مختلف الآلات الحربية الحديثة ؛ التى ترهص بميكنة المستقبل ، وتقنياته العسكرية المعاصرة ، وعلى رأس قائمة هذه الآلية الحربية المخيفة « القنابل الهيدروجينية » . أما تيمة الساحرة التى تقوم بملء المائدة ، بكل ما يشتهيه المرء ، ويتعطش إليه ، فيأتى إثر حركة سريعة من اليد ، فنجد فى أدب الرواية العلمية ما يناسبه ويتلاءم معه داخل ميادين علوم حديثة مستحدثة « كالسبرناتيكا » و « الوضع النسبى للذرات فى جزيئات » تتوالف وتتركب مع الذرات الأخرى ، فتتخلق مختلف المواد والكائنات سواء كانت حيوانات أو بشرا . إن هذه الزمرة من العوامل المتناظرة فى الوضع أو التكوين أو الوظيفة ، يمكن الاستمرار فى رفع معدلاتها ، لكن هذا لن يزيدنا جديداً سوى الإثبات بأن تقنيات الرواية العلمية ومفرداتها قد تفوقت على أكثر الحكايات جرأة وخيالاً ، حتى أننا نعثر فيها على نوع من الأساطير التى ربما تكون أبعد زمنا وتأصيلاً فى عالم الميثولوجيا ، حيث تستكشف الرغبة المتأصلة فى نفس الإنسان : وهى شوقه إلى الخلود وتعطشه إلى المعرفة .

ومع ذلك فليس الاختلاف الفنى التقنى ، يمثل تغيرا كاملاً ، وجداراً سميكا ما بين الرواية العلمية (S. F.) والحكاية الكلاسية ، لذلك ففى معظم الأحوال نعثر على موضوعات مشابهة نقابلها بشكل مستمر فى الرواية العلمية كتقنيات العجائب والمعجزات ، حيث يصعب منذ الوهلة الأولى توصيف مختلف الظواهر الطبيعية واكتشافها ، كما يصعب ـ فى الوقت ذاته ـ التخلص من الخيالات والتصورات والأحكام البشرية المتعارف عليها منذ أمد بعيد ، باعتبارها غير قابلة لأن تمس . فالمعانى المستخلصة من هذا الطراز من القصص يعد تقريراً فنياً حول الأعمال المتصلة بالاكتشافات الإنسانية المتصلة بالاختراعات غير العادية ، وفى جملة واحدة يمكن لنا حصر الأعمال الروائية العلمية على الوجه التالى :

اختلاف المكائن وتوصيف الآلات ، والإرهاص بالظواهر المادية ، على إعتبار أن الإنسان محورها ، وهو الذى شكلتها يداه ، وهى ـ حتى اليوم ـ غير متواجدة ، ويحتمل أنها ستتواجد يوما ما . ويقيناً أن هذه الظواهر من الناحية الأدبية أقل

طموحا ، ولكن من ناحية التعرف عليها ، فإن طريقها يشبه الطريق التقليدى المتميزة به الحكايات ، كما ينطبق الحال ـ على سبيل الحال لا الحصر ـ فى روايات فيرن (Verne) الفانتازية ، التى تظهر فيها الصعوبات والعقبات التى ينبغى على الإنسان التغلب عليها ، فيتمكن من السيطرة على منطقة جديدة مكتشفة تالية من المناطق المحيطة به ، عدا سيطرته على طبيعته الإنسانية غير المثالية .

وبالأسلوب التعليمى البنائى نفسه ، تبدو لنا الرواية العلمية (.S. F) من وجهة النظر التى تقوم على أساس براجماتيكى ذرائعى لتحقيق الأحلام ، إنها تمثل تقنية تحقيق الأمانى ، وتغطى وجهها المبتهج السحب المنقشعة من الأحلام الثرية بالإمكانات والقدرات ؛ حيث تصل حدود رؤى هذه الروايات نحو بلاد مجهولة غير واقعية ، وفوق أراض غير مكتشفة بعد ، باعتبارها رؤية نبوئية للتكنولوجيا العصرية .

ففى تواجد « المذؤ بين » والجن والأبالسة والعفاريت الشريرة ؛ يصبح من الضرورى الإيمان بتواجدهم بدرجة معينة ، هو بمثابة أساس نختلقه بأنفسنا ، ليستمر اللعب فيما بيننا ؛ بالقدر الذى نتمكن فيه من إيقافه عندما نريد ذلك . ينطبق هذا على تصوراتنا لمركبات الفضاء السيارة ـ بصرف النظر عن اعتقادنا بتواجدها من عدمه ـ فليس هذا شيئا مخترعاً ، أو مجرد مصطلح علمى تقليدى متفق عليه ، بل حقيقة متصورة لعالمنا المادى لا يمكن تجاهل وجودها . وهذا يغير ، بالطبع ، من أسلوب تقريرية علاقة الصانع (الكاتب الخالق) بالقارىء فى مواجهة حقائق الرواية العلمية (.S. F) ، والاستغناء عن إضافات عناصر ما فوق الطبيعة ، والاهتمام بشكل أقرب بتفاصيل ترجمة وتفسير كل ظاهرة من الظواهر التى تتسبب فى إنضاج الوعى بالنوع ، هادفة إلى التغيير ، وإلى جعل القارىء أكثر شباباً وتفهما فى تلقى معارف الخبرات الجديدة لما يدور فى عالمه المحيط به من قريب ومن بعيد . فعند الالتزام بالقاعدة العلمية ، التى تكتسب من خلالها الرواية طبيعة الاقتراب من حقائق العلم وميزاتها ، تصبح الرواية العلمية ـ بهذا المفهوم ـ رفيقة للمنهج العلمى ، وأسلوب الاستقراء . وبينما تضع الرواية العلمية (.S. F) . أقدامها فوق الأرض ، لتثبت بنفسها ـ بطريقة تتسم بالتبصر ـ مؤشرات تفسير الظواهر الخارجية الملتصقة بمحيط الأرض ، يزيد هذا من التأثير الفعال للرواية العلمية وجاذبيتها .

قليل من مؤلفى الرواية العلمية (.S. F) يصلون إلى هذه الدرجة من الحذر والتبصر فى رؤية المستقبل بمنظور الحاضر ، وتحديد أطر تصوره والتحكم فيه ، على أمل الوصول إلى نتائج باهرة ، تعد خميرة لخيال الإنسان وبصيرته ، تتفتح لتتفجر المادة المتحلقة فناً بأسلوب الطريقة العلمية ومنهجها ، فتتعدى إمكاناته المحكمة ليصل الإنسان إلى قواه الخالصة غير المقيدة ، ويحررها لتعينه فى الوصول إلى مناطق غير مأمونة العواقب ، فى بلاد يكون هو خالقها ، تزخر بالقدرات الهائلة المعطاءة ، حيث يبتعد الكاتب فيها من جديد عن الواقع الفوتوغرافى ، ويفقد التواصل معه ، ليبدو أمامنا فانتازياً صافياً ؛ حكاية جديدة ، دون ملحق فنى إيضاحى ، شاحب يتخفى وراء ضباب التفاصيل اليومية المقيتة . فليس بمقدور الكاتب أن يرتفع إلى مستوى القضية الواقعة للوجود ؛ فيصبح القارىء وحيدا فى انطباعه المريح ، الممتزج باهتزازات نفسية داخله غير مضرة له ؛ تنتج عن التخوف أو اللعبة البدائية الناشئة عن معايشتنا للأحداث غير العادية التى تزخر بها التجربة العلمية ، ولكن أكثر ما يهم القارىء فى الوقت نفسه هى لحظات الهدوء والنسيان . إن الروايات العلمية (.S. F) لا تحقق لنا الهدف الأول ولا تمنحنا الهدف الثانى ، بل إن أكثر ما تصل إليه أو تنشد الوصول إليه يتلخص فى التعبير التالى : It Could Happen to you! ، ويعنى أن هذا يمكن حدوثه لك كذلك . فالتطور العلمى والتقنى فى السنوات الأخيرة وما قبلها من قرننا العشرين ـ بداية من القفزة الهائلة لتكنولوجية الدمار التى تسببت عنها الحروب ، مروراً بهدير الاختراعات وعلى رأسها القنابل الذرية والهيدروجنية وتطوراتها ؛ ونمو علوم السبرناتيكا ، وصولاً إلى التركيب الداخلى للعلماء ، حيث العلاقة الثنائية النابعة من الشعور بالانبهار لهذه المكتشفات والإنجازات العلمية الهائلة ، وعدم الرغبة والكراهية والشعور بالرضا فى آن ، لما أتت به تباعا سنوات الحروب ، وبدرجة واضحة الترسانة العسكرية المتطورة ، من اكتشافات أكثر جرأة وضراوة للآلة الحربية المدمرة ، أدى كل هذا إلى أن تصبح الرواية العلمية وثيقة تسجيلية وممثلاً ، بل إرهاصاً مخيفاً ، لكل

ما تجىء به هذه الاكتشافات والاختراعات التى تنبىء بما ستكون عليه حضارة القرن الواحد والعشرين !! .

وهكذا يتأكد لنا أن الروايات العلمية ليست مجرد حكايات بحت ، ولكنها تمثل جسراً واصلاً اليوم بالمستقبل القريب الأمد . لذلك فإن التغير السيكلوجى لموقف الإنسان ، والمطروح من قبل القوى الواقعية الكثيفة للرواية العلمية (S.F.) ، تقدم لنا اختلافا جوهريا فى مفاهيمها ووظائفها عن الحكايات المرئية « لجداتنا » ، ومقارنتها بالحكايات الدموية للأخوة « جريم » .

يلمس هذا المناخ العام الذى ينبعث من قصص (S. F.) ، خاصة تلك القصص الفقيرة الضائعة فى متاهات الأسلوب والصنعة والبناء ، حيث يحتل بناؤها ونسيجها المكانة الثانية فى العمل الأدبى ـ أن القارىء لآلاف الحكايات من هذا النوع ، يمكن له أن يقلل من شأن كل منها على حدة ؛ حيث لا يعاملها القارىء بجدية ، مثلما يتعامل ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ مع المخاطر التى يواجهها المسئولون عن الصواريخ ، ومغامرات الإنسان الآلى « الروبوت »، بالصراع معه ومع ذلك فإن هذه المجموعة الكبرى من هذه الكتب تغدو خطرة ، فهى تتغذى على جيل الرؤ ى العصرية للتكنولوجيا الحديثة ، الذى ارتفعت معدلات معرفته فى القرن العشرين ، والتى يمكن أن تمتص وتطأ الإمكانات الخلاقة لدى الانسان ، وتتحكم فيه إلى وقت غير محدد ، بل تقيده فى نوع من الرق والعبودية ، وتبذر فى نفسه الضياع واليأس .

إن اقتراب الروايةالعلميـة(S. F.) من أسلوب الحكايات ، والاستمرار فى نظرتنا إلى الاختلاف بين الأسلوبين سيجعلنا ننظر إليهما من خلال المنظور الأخلاقى ، فالحكايات التقليدية فى هذا المجال تتسم بالدقة فى التناول . فالسىء فى الحكاية يكون معاقبا ؛ أما القيمة الفاضلة ، على الرغم من أنها ـ فى البداية ـ قيمة مضطهدة إلا أنها ـ فى النهاية ـ تنتصر . ولهذا فهى دائما ما تنتهى بالنهاية السعيدة . وبمرور الوقت وتعاقبه وفى أثناء تطور هذا النوع من الحكايات الشعبية إلى الروايات العلمية الخيالية ؛ نكتشف أن هذه النهايات تصبح نادرة ، وينتج هذا عن عدة أسباب ، من أهمها ظاهرة « الاختراع » أو « الاكتشاف » التى تنعدم فيها « هالة » الانتصار أو تكاد ، خاصة تلك القصص التقليدية « الأم » ، حيث تتماسك القدرات البشرية ، وتفرض بفضل وقائعها المادية وجودها على الكاتب الخلاق وتدفعه إلى استنباط الآثار المترتبة على هذه الظواهر التى تكون أحيانا أشبه بالكارثة أو الفجيعة . لم يسمع أحد من السامعين للقصص الشعبية عن تلف « طاقية الإخفاء » أو عطل فنى فى « البساط الطائر » ، أو على أسوأ الأحوال نسيان البطل لغز استخدام « المصباح السحرى » الذى يفتح به بوابة مغارة الكنوز ، وفك طلاسم المعرفة ، أو أن البطلة قد تغافلت عن استخدام حقها فى تجريب « العصا السحرية المتحركة » . إلا أنه فى الرواية العلمية تتوالد كوارث حقيقية تنشأ نتيجة تحركات غير دقيقة لصواريخ الفضاء ، أو تلف المكائن على الرغم من تفوقها غير العادى ـ مما يتسبب عنه الانهيار والدمار . إن مختلف هذه « الموتيفات » تعود إليها الرواية العلمية (S. F.) بشكل ملح ودائم ؛ ففى واحدة من هذه القصص الروائية التى تعرض موضوع البدائية والفطرية التى يعيش من خلالها عدد من البشر الباقين على هامش الحياة بعد الحرب الذرية ، نجدهم ينتظرون فى صفوف طويلة ـ خائرى القوى ـ العمل الدائم والمستمر الذى تمنحه الآلات فى معاملها الآلية المتواجدة تحت الأرض ؛ حيث الإنتاج المستمر غير المتوقف والمتميز بدقته البالغة الصنع لكمية هائلة من أسلحة الدمار المتنوعة والمتطورة على الرغم من انتهاء الحرب . أما النوع الآخر من الآلات ، الذى يطلق عليه « الروبوت » ، فيقوم بحماية المعامل . ولذلك يصبح من الصعوبة على هذه الآلات (الروبوت) أن تقوم بتفسير الوضعية الحالية التى أودع الإنسان المبدع أسراره فيها لخدمته ، ثم ثارت عليه ، لتقوم بوظائف أخرى هى فى حقيقة الأمر ضده ، فيحدث نوع من التشويه والتحركات العمياء لهذه الآلات التى ينحصر دورها فى تدمير الإنسان ، وحضارته التى خلقها والتسريع بفنائها . من هنا يتأجج الصراع بين الإنسان وآلاته التى صنعها ، إننا نعثر على كثير من هذه الموضوعات والموتيفات فى عدد غير ضئيل من الروايات العلمية (S. F.) التى تعود دائما إلى القارىء بشكل متسلط فى كثير من الكتب العلمية .

أما القصص وتلك الحكايات الشعبية ، التى تصاحب نهاياتها المواعظ والرسائل الأخلاقية المباشرة ، فإنها تستثير

سامعيها للرغبة فى النوم ، ليحلموا بالأمال الكبرى والأمانى الحلوة . إن أبطال الحكايات الشعبية هم كائنات عادية أو غير عادية ؛ تتم داخل هذه القصص الجرائم ، ويستقرىء داخلها الأشخاص الذين هم مسئولون أمام القارىء عن هذه الجرائم ؛ نقابل فيها الضحايا والآثمين ، المذنبين والجلادين ـ بينما يقوم كتاب الروايات العلمية ، بفضل اللوائح والنظريات العلمية فوق مسرح أحداث قصصهم ، بتقديم مراحل الظواهر الحياتية التى يقف فيها البشر فى مواجهة مفهوم الخير والشر ، الخطأ والعقاب الذى تشوبه تغيرات مخيفة ؛ حيث لا أحد مذنب أو الجميع مذنبون ، حيث القدر ليس مذنبا ، بل نظام النشوء والتطور التقنى الضخم هو المذنب ، والمسئول عن ما يحدث لنا ـ نحن البشر ـ فتنقسم الآراء أمام هذا الصراع الجدلى الذى لا ينتهى . وخلفاً عن الساحرات الخبيثات أو العفاريت فاقدى الوجوه ، نلتقى بقوانين الأرقام الكبيرة ، وهى تعد مشكلة أساسية من تلك المشاكل التى تشغل الجماهير الغفيرة ، حيث يتوالد البشر ويتضاعفون ؛ مما يكون له أثره فى انخفاض قيمة الفرد ومكانته داخل المجتمع الجماهيرى .

إن الرواية العلمية ، من خلال موضوعاتها وعبر أفكارها ، لا ترى أملاً كبيرا فى المستقبل ، وتتشكك فى إمكانية إصلاحه . وكى يمكن لنا أن نغلق أطر مقارنة الحواديت والحكايات الشعبية بالروايات العلمية ، ينبغى لنا أن نتذكر فن « الفانتازيا » الذى لعب ، ولا يزال يلعب ، دورا رئيسياً فى نسيج الأدب الحديث للرواية . لقد اعتبرت الفانتازيا نوعاً من الأدب الأقل تعقيدا فى الشكل والمحتوى من الرواية العلمية الجافة القائمة على الحقائق الرياضية . ففى مواجهة الفانتازيا العلمية نجد مكانا خاصا للرواية العلمية (S. F.) ، وبمقارنة الاثنتين نجد أن الفانتازيا العلمية هى نوع من الأدب التهربى الذى يخاصم الواقع باستغراقه فى اللهو والخيال ، على النقيض من الرواية العلمية . فالفانتازيا تتنبأ بما يأتى به المستقبل ، وبما هو وراء الغيب كما يحدث فى الرواية العلمية ، حيث تعود الفانتازيا ثانية إلى الوضع التقليدى للحكايات المرعبة المتحدثة عن الأرواح والعفاريت والأبالسة ، لكنها فى الوقت ذاته لا يمكن لها أن تمثل أساسا لبناء أعمال أدبية أخرى لا تحتوى على مثل هذا النوع من الحكايات ، وجملة من الشخوص « والموتيفات » والتصورات الفانتازيه . وهذا بالطبع يفتح إمكانية للتنافس لأشهر الأقلام التى خرجت من بين أيديهم عدد من الأعمال الفانتازية الهامة لمؤلفين من أمثال Brandenbur أو Brown وغيرهما . ومع ذلك فإن هذا النوع من القصص ـ من حيث النوعية الفنية والقيمة ـ يعد أقل أهمية من الرواية العلمية .

الفانتازيا والحقيقة العلمية فى مسرح « ليم »

فى أعمال ليم المسرحية تتكثف من جديد « الموتيفات » المستفيدة من عالم الفانتازيا لتتداخل مع مكتشفات التطور العلمى ، لتقف فى مواجهة الإنسان الذى يعبر فيه أمامنا فى مسرحية « ليم » (أأنت موجود يامستر جونز ؟ !) عن الآلام والمخاطر الجديدة التى يتعرض لها أمام التطور التقنى الهائل للآلة والاختراعات البديلة . ويسعى « ليم » فى عمله المسرحى ، ومسرحه عامة ، إلى استخدام المادة الدرامية الناشئة بين طرفى الصراع بين البشر والآلة فى شرعية الوجود . ويقدم « ليم » فى مسرحه حوارا ثنائيا يعرض لنا أحقية كل طرف فى الدفاع عن وجوده فى مقابل الوجود الآخر ؛ وجود الإنسان ووجود الآلة . بل لعل درامية العمل المسرحى لا تنشأ فقط عن هذا الصراع المصيرى الذى يشير إلى سقوط حضارتنا فى نهايات القرن العشرين وحلول القرن الواحد والعشرين ، حيث تسيطر الآلة و « الروبوت » ومكتشفات التدمير على أقدار الإنسان ومصيره ، وتمثل له بديلاً حديثا عن القدر الإغريقى ، الذى كان يسطر خطوط مصائر أبطال الدراما اليونانية القديمة ، فيتشكل هذا الإنسان ويتجسد فى كائن ، فيحدث مزج علمى للإنسان بالآلة ، يقوم بتغيير أجزاء بشرية كاملة منه ، من خلال قطع غيار جديدة ، تودى بروحه إلى التهلكة ، وتضعه فى مسخ إنسانى الظل ، آلى المضمون ، دون توقع للنتائج المترتبة عن هذا اللقاء المخيف ، الذى يمكن أن يقضى على إنسانية الإنسان بشكل نهائى ، وتؤكد الآلية الجديدة التى تغرس أنيابها فى روحه وتمزق جسده إلى قطع متناثرة .

يجرب « ليم » المسرح بوسائله المتعددة من سخرية درامية وصراع وحوار قائم على الجدل ، فيعرض أمامنا - فوق الخشبة ـ وجهات نظر متباينة فى مواجهتنا نحن بوصفنا

جمهوراً ، لتتعرف بشكل عقلانى ما يمكن لحضارة الآلات أن تصنعه وتورثه لنا .

فالمسرح ـ إذن ـ عند ليم ليس مجرد اقتحام منه للدخول فى عالم ليس عالمه ، بل يسعى من خلاله إلى أن يطرح القضايا ويثير التساؤلات فى النفس ، من أجل وضع المتفرج فى حالة من الجدل الدائم .

تدور أحداث مسرحية (أأنت موجود يا مستر جونز ؟ !) فى محكمة نصبح فيها نحن المتفرجين شاهدى عيان على حالة اكتشافية جديدة للتركيب البشرى الآلى فى ظل محاكمة يحاكم فيها الآلة والانسان معاً للوصول إلى اكتشاف الحقيقة الضائعة .

القاضى : تبدأ المحكمة فى دراسة قضية مؤسسة : Cybernelics Company

ضد هارى جونز . هل الطرفان متواجدان فى قاعة المحكمة ؟

محامى المؤسسة : أنا موجود يا سيادة القاضى !

القاضى : هل السيد يتحدث باسم المتهم ؟

المحامى : كلا يا سيادة القاضى . . أدعى « جينكيز » أتحدث باسم المؤسسة (C.C.) . . إننى المستشار القانونى لها .

القاضى : أين المتهم المدعى عليه ؟

جونز : موجود يا سيدى القاضى !

القاضى : أيمكنك أن تتلى علينا بنود هويتك الشخصية ؟

جونز : بالطبع يا سيدى القاضى . اسمى هارى جونز ، ولدت فى السادس من أبريل عام ١٩١٧ بنيويورك .

محامى المؤسسة : فليسمح لى سيدى القاضى بالمقاطعة فى مسألة مبدئية ، إن المدعى عليه لا يقول الحقيقة ، فهو لم يولد على الإطلاق !

جونز : (يمنح ورقا للقاضى) تفضل يا سيدى القاضى . ها هى شهادة ميلادى . . وفى قاعة المحاكمة يوجد أخى الذى سوف يؤكد أننى . . . .

المحامى : (مقاطعا) ليست هذه شهادة ميلادك ، الذى ذكرته ـ كما تدعى ـ والمتواجد فى قاعة المحكمة ليس بأخيك !!

جونز : إذن أخ من فى رأيكم ؟ ربما يكون أخاك أنت ؟

(ضجيج فى المحكمة)

القاضى : الزموا الهدوء من فضلكم . سأطلب منك الحديث بعد قليل يا سيادة المستشار . أكمل حديثك يا مستر جونز ؟ !

جونز : أبى ليكسينجتون ـ رحمه الله ـ كان يملك ورشة سيارات . غرس فى نفسى حُبّه لسباق السيارات وهوايتها . وعندما بلغت السابعة عشرة من عمرى ، اشتركت للمرة الأولى فى حياتى فى سباق للسيارات . منذ ذلك الوقت بدأت الاشتراك فى هذا النوع من المسابقات . وصل عددها بالضبط سبعا وثمانين مرة ؛ استطعت فيها أن أحرز ـ وحتى اليوم ـ المرتبة الأولى فى السباق ست عشرة مرة ، وعلى المرتبة الثانية إحدى وعشرين مرة كما حصلت على . .

القاضى(مقاطعا): إن هذه التفاصيل لا تتصل اتصالاً وثيقاً بالقضية المطروحة !

جونز : (مستكملاً) وثلاث كؤوس ذهبية ياسيادة القاضى . (مؤكدا) ثلاث كؤوس ذهبية ، وكذلك حصلت على إكليل من . .

القاضى : (مقاطعاً) قلت سابقا إن هذا الأمر لا يدخل فى نطاق القضية !!

جونز : (مستكملا) إكليل من الفضة . . . و . . . . و . . . .

محامى المؤسسة : لقد بدأ عقله فى التشويش !

جونز : (مؤكدا) يقينا إنك أنت الذى تقوم بالتشويش علىّ . . ومقاطعتى !

محامى المؤسسة : أنـا !! (فى خبث) بل إنـك أنت الذى تحاول . . . . .

القاضى : (مقـاطعا) هـدوءا . . أرجو الهـدوء فى القـاعة ـ أيـوجـد محـام يمثلك يـا مستر جونز ؟

جونز : كـلا . إننى أدافع عن نفسى بنفسى . قضيتى واضحة للعيان كالشمس .

القاضى : أتـدرك مـدى خـطورة الاتهـامـات التى توجهها إليك مؤسسة (C. C.) ؟ !

جونز : أدرك يا سيدى القاضى ! . ولكننى ضحية تحركات إجرامية لحيتان ثرية !

القاضى : فليعرض السيد المستشار « جنكيز » على المحكمة وثيقة الدعوى .

محامى المؤسسة : بالطبع يا سيـادة القاضى . منـذ عامـين مضيا ، كان المدعى عليه قـد أصيب إثر حـادث فى أثنـاء سبـاق لـلسيـارات بشيكاجو ، وفقد نتيجة لـذلك قـدمه . اتصـل آنذاك بمؤسستنـا . والمعروف أن مؤسستنا (C. C.)تنتج أطـرافا وأعضـاء جسدية صناعية من الأيدى ، والأرجل ، والكلى ، والقلوب وأجزاء جسدية أخرى للجسم البشرى . اشترى المـدعى عليه بالتقسيط قدمـاً يسرى صنـاعية ، ودفـع القسط الأول عند توقيعه اتفاقية البيع . وبعد أربعة أشهر اتصل بمؤسستنـا ثانيـا طـالبا شـراء يدين ، وقفصـاً صدريـاً ، ومؤخرة عنق .

جونز : هـذا كذب وافتـراء !! إن مؤخرة العنق كنت فى الربيع قد اشتريتها بعد نهاية سباق السيارات فى الجبال .

القاضى : أرجو عدم المقاطعة !

محامى المؤسسة : (مستكمـلا) بعد هـذه الصفقة وصلت ديـون المـدعى عليـه المـطلوب دفعهـا للمؤسسة إلى ٢٩٦٧ دولار . وبعد مرور خمسة أشهر تالية جـاء إلى المؤسسة أخـو المدعى عليه الذى قام بتمثيله ، حيث كان المـدعى عليه فى ذلـك الـوقت بمستشفى (مونت روزا) الواقعة فى إحدى ضواحى نيـويورك ؛ وبنـاء علـى تـوقيـع الصفقـة الجديدة منحته المؤسسة ، بعد دفع مبلغ مقدماً ، أطرافا صناعية عـديدة مـذكورة بالتفصيل فى القائمة الملحقة ضمن وثائق القضية المعروضة . ومن بينها ـ على سبيل المثال ـ نصف مخ صناعى إلكترونى ماركة جينياك بسعر ٢٦٥٠٠ دولار . وأنبه هيئة المحكمة الموقـرة إلى أن المدعى عليـه قد حجـز فى مؤسستنـا مـوديـل جينيـاك « لـوكس » ، وهو يحتـوى عـلى مصبـاح معـدنى ؛ مـع جهـاز أحـلام بـالألـوان الطبيعية ؛ هـذا عدا مـرشح المشكـلات المؤسفة ؛ وجهاز كـاتم المخاوف . لقـد تجاوزت التكاليف حدود إمكاناته المادية .

جونز : (مقاطعاً) كنتم تفضلون ـ بالتأكيد ـ أن أستخدم جهاز « مخ » عديم القيمـة من تلك الأجهزة التى تصدرونها بلاتوقف من أجـل حـاجـة السـوق ؛ وليس جهـاز « لوكس » كالذى طلبته !

القاضى : أرجو عدم المقاطعة !

محامى المؤسسة : أما فيما يتعلق بما قام به المدعى عليه بوعى كامل ، فهو رغبته الـدفينة فى عـدم دفع أثمان الأطراف الصناعية التى اشتراها من المؤسسة ، وتشهد بذلك الحقيقة القائلة بأنه لم يعقد صفقة عادية لشراء يد صناعية فقط ، بل شراء هذه اليد فضلا عن ساعة سويسرية ماركـة « شافهـوزن » ـ ثمانيـة عشر حجرا ـ وعندما وصلت ديون المدعى عليـه إلى مبلغ ٢٩٨٦٨ دولار ، أرسلنا رسميا إلى المحكمة لـرفع قضيـة عليه ، حتى يعيـد إلى المؤسسة جميـع الأطـراف الصناعية ، غير أن المحكمة قررت

عدم الموافقة على اتهامنا المدعى عليه ، مبررة ذلك بأن حرمانه من أطرافه الصناعية لن يسمح له باستمرار وجوده حيا ، وقد حدث ـ في الوقت نفسه ـ أن النصف الأول من مخ مستر « جونز السابق » قد بقى له ، بينما منحناه نحن النصف الآخر من مخه !

جونز : ما الذى تعنيه بتعبيرك « جونز السابق » ؟ ! إنك مصاب بمرض مؤسستكم الشائع : الإهانة !! إنكم متعودون فقط على الإهانة .. أنت أيها المحامى التافه !

القاضى : (مهددا) مستر جونز الزم الهدوء .. وإلا سأضطر إلى إخراجك من قاعة المحكمة وعقابك ماليا !

جونز : إنه هو الذى أهاننى !

محامى المؤسسة : فى هذه الحالة فإنه مدين للمؤسسة (C.C.) باعتباره كائنا متكوناً من الأطراف الصناعية من القدم حتى الرأس بفضل مؤسستنا الموقرة ، التى منحته كل شىء دون توقف أو حجب ، منفذة كل ما كان يطلبه ، بينما كان المدعى عليه يقوم ذات اليمين وذات اليسار بتشويه الدعاية لصناعاتنا التى تنتجها مؤسستنا ، شاكيا من قلة كفاءتها ، ومع ذلك ـ وبالرغم من كل ما حدث منه ـ فإن هذا لم يقف حائلاً دون تعاوننا معه ، حيث ظهر لنا ـ فيما بعد ـ وبالتحديد بعد مرور ثلاثة أشهر أخرى أن النصف الدائرى القديم لمخه قد أصابه الخلل ، ومسه السوء فى أثناء تعامله مع الأجزاء الصناعية الأخرى فى جسده ومن ثم فإن مؤسستنا قد أفسحت صدرها ثانية لرغبات المدعى عليه ، ووافقت على أن تقوم بعملية جراحية صناعية جديدة له ، وهذا يعنى أن عليه أن يغير القسم القديم للجزء الذى يملكه من المخ ونقوم ـ نحن ـ بإبداله بجهاز ثان هو صنو وتوأم صناعى فى ذات الوقت للقسم الأول ماركة « جينياك » . وبناء على ما تقدم وبعد شراء المطلوب من الماركة المذكورة آنفا ، فإن الديون ـ التى كان على المدعى عليه دفعها وفقا لوثيقة ضمان الدفع ـ وصلت إلى ٢٦٩٥٠ دولار ؛ دفعٌ منها حتى اليوم ٢٣٢ دولار و ١٨ سنتا .. وأمام .. هذه .. الحالة (يتلعثم) أرجو .. يا سيادة القاضى .. أر .. جو .. أن .. المدعى عليه يقوم بإقامة العراقيل فى أثناء .. أثناء مرافعتى ، فيصدر نوعا من الصفير فى أذنى والثأثأة .. على .. على لسانى .. لعدم السماح لى بالاستمرار فى الدفاع يا سيادة القاضى .. أرجو أن ينبه عليه بعدم مقاطعتى ..

القاضى : (فى غضب) مستر جونز ؟ !

جونز : إنه ليس أنا .. إنه « جينياك » الموجود فى رأسى . يحدث هذا دائما عندما أفكر بشكل مكثف أحيانا .. سيدى القاضى أعلىّ أن أجيب على اتهامات مؤسسة (C.C.) ؟ . إننى أطالب يا سيدى بعقاب رئيس هذه المؤسسة إثر الخسارة التى ابتليت بها !

المحامى : فى هذه الحالة إن علىَ المؤسسة أن تعود إلى هيئة المحكمة الموقرة بمطلب ؛ وهو أن تحكم لها بحقها الكامل لاستعادة ممتلكاتها وامتلاك منتجاتها الموجودة هنا فى قاعة المحكمة ماثلة أمامكم فى شخص يدعى أنه مستر جونز ، بعد أن اغتصب عن غير وجه حق الأطراف الصناعية واعتبرها ملكية خاصة به !!

جونز : ما هذه الوضاعه ؟ ! فأين جونز الإنسان ـ

إذن ـ من وجهة نظرك إذا كان غير متواجد هنا فى شخص ؟

المحامى : لا يوجد فى هذه القاعه أىُّ جونز ، لأن البقية الباقية من الحياة الدنيوية ، لهذا المتسابق المعروف ، تتواجد متناثرة فى مختلف الطرق بأمريكا . ولهذا فإنه إذا كان الحكم سيكون لصالحنا ، فلن يدفع أى طرف تعويضا ، لأن مؤسستنا ستطالب فقط ـ قانونيا ـ باستعادة حقوقها التى أخُذت عن غير وجه حق ، بداية من الغطاء « النايلونى » حتى آخر صامولة !!

جونز : وكيف يكون ذلك ؟ إنهم يريدون يا سيدى القاضى أن « يفسخونى » ويفصلونى جزءا جزءا ، وقطعة قطعة !!!

رئيس المؤسسة : (مؤكدا) لا يهمك أمر ما الذى سفعله بممتلكاتنا .

القاضى : أرجو من السيد رئيس المؤسسة مراعاة الهدوء وأشكرك على استيضاحك . (موجها حديثه إلى جونز) وأنت يامستر جونز ماذا تريد أن تقول ؟!

محامى المؤسسة : سيدى القاضى ؛ أريد أن ألفت النظر ـ لطفا ـ إلى أن المدعى عليه ليس « مدعيا عليه » ، وإنما هو فقط مجرد مادة لشىء يعلن أنه يملك نفسه . ومع ذلك فالواقع يقول : إنه لا يعيش . . ليس حيا . . ! . .

جونز : (يقترب من المحامى بخطوات عصبية مهددة) اقترب منى من فضلك وحينئذ ستتأكد من أننى حى أم غير حى ؟ !

القاضى : (بحزم) قف مكانك مستر جونز . (ضجيج فى القاعة) الزموا الهدوء على الفور . . (بعد فترة صمت) إن هذا الحادث فى الواقع غريب غير عادى . . (موجها حديثه لمحامى المؤسسة) إن قضية حياة المدعى عليه من عدمها ـ يا سيادة المستشار ـ لن أقوم بدراستها حاليا حتى إلقاء الحكم النهائى ، حيث إن عملى غير المعتاد فى هذه الدعوى يستلزم التحقيق فى حيثيات التهمة وأدلتها وليس فى ثبوت حياة فرد من تلاشيها . (موجها حديثه إلى جونز) إننى أسمح لك بالحديث يا مستر جونز !

جونز : سيدى القاضى ـ وأنتم أيها المواطنون الأجلاء الذين جئتم خصيصاً من أجل أن تكونوا شاهدين على جهد شرير تقوم به مؤسسة ضخمة بهدف تدمير حرية الفكر الفردى .

القاضى : رجاء أن توجه حديثك نحو هيئة المحكمة . إنك لست فى اجتماع شعبى !!

جونز : عفوا يا سيدى القاضى . فالقضية برمتها تبدو على هذا النحو : لقد اشتريت فى الحقيقة من مؤسسة (C. C.) بعض أطراف صناعية .

رئيس المؤسسة : (مقاطعاً): بعض أطراف ؟ ماذا تقول ؟ !

جونز : أرجو من هيئة المحكمة أن تقوم بإيقاف هذا الشخص عند حده . نعم لقد حصلت على هذه الأطراف . ليس هاما كذلك كيف تبدو هذه الأطراف ؟ ! ، وليس هاما أيضا أنى أتحرك أو أجلس أو آكل أو أنام ، ولكن المهم والمرهق فى آن واحد هو أن رأسى تئن دائما ، حتى اضطررت إلى الذهاب لأعيش فى غرفة منفصلة ، لأننى كنت أوقظ أخى فى الليل . إننى بواسطة هذه الآلات « جينياك » الممدوحة التى كانت معمولة خصيصاً من تلك الآلات الحاسبة العسكرية ، أصبت بمرض « العدّ » والحساب المزعج ، فأجبرت على القيام

بعمليات حسابية: لعدد الأسوار والقطط والأعمدة والبشر فى الشوارع كلما كنت أسير فيها ، ويعلم الرب ما الأشياء ألتى كنت أحسبها فى رأسى ، ومع ذلك فلن أتكلم كثيرا عن هذا الأمر . على أية حال كانت لدى رغبة صادقة فى أن أدفع كل التكاليف المالية اللازمة عن هذه الأطراف ، ولكن للحصول على هذا المال ، كان ينبغى على أن أفوز فى سباق السيارات ، وقد أصابنى سوء الحظ آنذاك ، وقعت فى حالة تشاؤمية أصابتنى بالإحباط والضيق ، مما أفقدنى رأسى و . . .

محامى المؤسسة : (مقاطعاً) إن المدعى عليه يعترف بنفسه أمامكم ياسيادة القاضى بفقدان رأسه ! أرجو من هيئة المحكمة الموقرة أن تلتفت إلى هذا الأمر .

جونز : لا تقاطعنى . لم أقل هذا بالمعنى الذى تقصده . لقد فقدت رأسى ، بدأت أهتم « بالبورصة » وأن أجرب حظى ؛ خسرت ، واضطررت أن أستدين . وقبل ذلك شعرت بقرف . وبألم شديد فى ساقى اليسرى ، وأصابت عينىّ اهتزازات مترددة ، كانت أحلامى تتمركز فى ماكينات الخياطة والنسيج ـ لا أعرف لماذا ؟ ! ـ أحببت الآلات ! زرت المحللين النفسانيين لعلاجى ومداواتى من مرضى ، اكتشفوا أن لدى « عقدة أوديب » حيث إن أمى كانت تخيط حاجياتها على الماكينة عندما كنت ما أزال طفلا . . . . شعرت آنذاك بالضعف ، كنت أتحرك بصعوبة بالغة ، بدأت المؤسسة ترغمنى على زيارة المحاكم . كتبت الصحف حول ذلك ، والمحصلة النهائية لهذه الاتهامات المزيفة أن قامت دائرة المنهجيين رقم (١) ـ وأنا عضو فيها ـ بإغلاق أبواب الكنائس أمامى !!!

محامى المؤسسة : هل السيد يشعر بالحزن من جراء ذلك الأمر ؟ أتؤمن بالحياة الأخرى بعد الموت فى القبور ؟!

جونز : أومن بذلك !! وبماذا يعنيك الأمر ؟ !

محامى المؤسسة : يعنينى الأمر ، لأن السيد هارى جونز حاليا يعيش حياة ما بعد القبور . وأنت مجرد مغتصب عادى !!

جونز : انتبه إلى كلماتك . . انتبه إلى ما تقول ؟!

القاضى : أرجو من الطرفين مراعاة الهدوء !

جونز : (مكملا) سيدى القاضى عندما وجدت نفسى فى هذه الظروف الصعبة ، قامت المؤسسة بأتهامى . وعندما قدمت ادعاءاتها الكاذبة ضدى ورفضتها المحكمة ، جاء شخص إلى يدعى (Goas) « جواس » أرسلته المؤسسة نيابة عنها . لم أعرف وقتها أن « جواس » هذا الذى قدم نفسه لى باعتباره ميكانيكياً كهربائياً ، رجل شرير مثلهم ، فقد أخبرنى بأن جميع متاعبى التى أشعر بها ، أى تلك الآلام القاسية التى مررت بها ، ذلك البريق الغريب فى عينى ، له نصيحة واحدة فقط ؛ وهى أن أعطى كل ما أملكه للترميم والتحديث . فى حالتى الصحية السيئة هذه ، وجدت نفسى آنذاك أنقاد إليه ، أننى لم أستطع التفكير فى أى شىء آخر ولا حتى مسابقات السيارات ؛ ماذا كان يمكن لى أن أفعله إذن ؟ ! وافقت على ذلك يا سيدى القاضى ، وقام (جواس) بتوصيلى فى اليوم الثانى لقسم « المونتاج » بمؤسسة (C. C.) !

القاضى : أيعنى هذا أنهم قد فصلوا عنك أشياء من نفسك . . وأخذوها منك ؟ !

جونز : (مؤكدا) نعم !

القاضى : (يشير إلى رأس جونز) وفى هذا المكان وضعوا بدلا عنه شيئا آخر ؟ !

جونز : (مؤكدا) أجل ! لكننى لم أفهم ذلك . لم أفهم لماذا قاموا بفعل ذلك برغبة جارفة ، وفى ظروف ملائمة مريحة ، ليمكن لى الدفع لأجل طويل . ولكننى الآن قد عرفت السبب ! إنهم كانوا يريدون يا سيدى القاضى أن أتخلص من نصف مخى الآدمى القديم ! وحيث إن المحكمة السابقة قد رفضت دعواهم ، وبناء على ما تقدم ، فإن هذا الجزء المسكين من رأسى المتعب القديم لم يستطع أن يكون مجرد نبت مستقل فى حالة ما إذا كانوا قد أخذوا منى البقية الباقية منه . ولذلك فإن المحكمة لم تقبل دعواهم . فأرادوا استغلال سذاجتى وضعف قواى العقلية إثر الحادث التى تعرضت له ، أرسلوا لى هذا الشخصى الذى يدعى « جواس » لأ وافق بنفسى وبوعى على التخلص من هذا الجزء القديم من مخى ، فأقع بهذه الطريقة أحبولة تحقيق خططهم الشيطانية . لكن هذا الجنون - لحظى السعيد - قصير اليدين ! إننى أطالب - رجاء - يا سيدى القاضى أن توضح لى جدوى الحديث مع أولئك ؟ يدعون بأن لهم الحق فى الاستحواذ على شخصى . من أعطاهم هذا الحق ؟ فلنفترض أن شخصاً قد اشترى من مخزن من المخازن سلعا غذائية على « الحساب » دقيقاً وسكرا ولحما وهكذا . وبعد مرور فترة من الزمن قام صاحب المحل برفع دعوى للمحكمة يطلب فيها منحه إمكانية الاستحواذ على المستدين الذى كان يشترى هذه السلع على « الحساب » ولأن من المعروف طبيا أن التغيرات التى دطرأ على المادة التى هى من أصل « جسدى » ، يمكن استبدالها ببدائل غذائية . وعلى هذا الأساس فإن المستدين بعد عدة شهور يتكون رأسه وكبده ويداه وساقاه وغيرها من أعضاء جسده من الدهن وكرات الدم البيضاء والبيض والكربوهيدرات المكونة من السكر والنشا التى باعها صاحب المحل للمستدين ، فهل توجد هيئة قضائية فى العالم تستجيب إلى مطالب صاحب المحل هذا ؟ ! أنعيش فى العصور الوسطى ؟ ! إننى أعرض موقفا قياسيا ! إننى رجل أحترف سباق السيارات . . أدعى هارى جونز ولست آلة ! !

رئيس المؤسسة : هذا ليس صحيحا ! إنك مجرد آلة !

جونز : أصدق ما تقول ؟ ! إذا كان الأمر - كما تدعى - فقل لى إذن من تتهمه المؤسسة ؟ على أى عنوان أرسل استدعاء المحكمة ؟ ! على عنوان آلة ما ؟ أم على عنوانى ؛ أى عنوان مستر جونز ؟ ! . . سيدى القاضى أيمكن لكم أن توضحوا لى هذه المسألة ؟ !

القاضى : فى الواقع إن الاستدعاء قد أرسل على عنوان: هارى جونز، نيويورك شارع ٤٤ .

جونز : أتسمع هذا جيدا ياسيد رئيس مؤسسة (C. C.) ؟ فلتسمح لى سيدى القاضى أن أسأل سؤالاً آخر ، فيما يخص الإجراءات المتبعة فى المحاكم : أيمكن للقانون فى الولايات المتحدة الأمريكية القيام برفع دعوى ضد آلة ؟ ! أيمكن - على سبيل المثال - أن يطالب بحضور هذه الآلة إلى قاعة المحكمة ، لإلقاء التهم عليها ؟ !

القاضى : (تتقطع كلماته) فى الواقع . . إنه . . كلا لا يمكن ذلك . . فالقانون لم يضع فى

بنوده وفقراته شيئا من هذا القبيل !

جونز : معنى هذا أن القضية واضحة تماما : إما أن أكون « آلة » ، ويعنى هذا أنه لا يمكن الاستمرار فى بحث هذه القضية ـ أو أننى لست « آلة » ، بل إننى « إنسان » ، ومعنى ذلك فإننى لا أجد مبررا قانونيا لقيام مؤسسة ما بقيام دعوى على ؟ ! وبناء على هذا فإننى أرفض أن أكون « عبدا » لهذه المؤسسة ! . أيريد السيد رئيس المؤسسة (C. C.)أن يصبح مالكا ومستحوذا على « عبيد » ؟ !

محامى المؤسسة : (فى ضيق) يالها من ثقة بالنفس . ومع ذلك فإن أجهزتنا « جينياك » عظيمة للغاية . أليس كذلك ؟

جونز : ومع ذلك فإنك لا تملكنى ! سيدى القاضى ، فيما يتعلق بأساليب الضغط التى تمارسها المؤسسة ؛ فإننى أريد أن أطرح أمامكم حقيقة واقعة ، وهى أنه عندما كنت مريضا ، كنت مرتبطا ارتباطا شكليا بهذه المؤسسة ، تركت المستشفى وذهبت للمصيف ـ عند شاطىء البحر ـ ليمكن لى أن أتنفس هواء نقيا ، فتأكدت من أن عددا هائلاً من البشر كانوا يتبعوننى كظلى . ووضح لى فيما بعد أنهم قد طبعوا فوق ظهرى : (Made in C. C.) ، وهكذا اضطررت على مسئوليتى أن أخلع هذه العبارة الملصقة على ظهرى . وحاليا فإنهم يقومون بمتابعتى ورقابتى ، بالطبع فالإنسان الفقير معرض دائما لغضب الأثرياء . دائما ما كانت أمى وأبى الأحباء يقولون لى ذلك .

رئيس المؤسسة : إن أمك وأباك هما مؤسسة (C. C.) .

القاضى : أرجو عدم المقاطعة . هل انتهى السيد جونز من مرافعته ؟

جونز : ليس بعد . أريد أن أؤكد أن المؤسسة ينبغى أن تقوم بالإنفاق علىّ من جراء مافعلته إزائى . فليس عندى الآن مورد للإنفاق . فنقابة نادى السيارات لم تعترف باشتراكى فى سباق السيارات ، الذى أقيم منذ شهر . وقد أعلنوا رسميا بأنه قد وجهت سيارتى « آلات أوتوماتيكية » ! من الذى قام بفعل ذلك ؟ بالطبع هم !! إن مؤسسة C. C. هى التى أرسلت إلى نادى السيارات إشاعة حقيرة بهذا المعنى . وبذلك قطعوا رزقى ومورد دخلى . إذن فلينفقوا على !! وليكفونى قطع الغيار التى يحتاجها جسدى . ماذنبى فى هذا يا سيدى القاضى ؟ أيكون ذنبى أننى دائما أحترق داخليا ؟! وليس هذا فقط مدعاة للدهشة والاستغراب ؛ فإن موظفى المؤسسة ، وخاصة أصحابها ، يقومون بإهانتى وتحقيرى . إن رئيس المؤسسة يقترح على حل القضية بطريقة ودية ، وأراد موافقتى على أن أكون موديلا للدعاية ، فأقف ثمانى ساعات فى قاعة معرض المؤسسة . وعندما قلت له بأن هذا عمل لا يليق ببطل سباق ، وأن عليه أن يتركنى وشأنى ، أجابنى بأنه مصر على موقفه ، فقد كلفته عملياتى ٥٦ ألف دولار . وأمام هذا ـ وفى مواجهة هذا النوع من الإهانات ـ سوف أقوم برفع دعاوى فى المحكمة ضد المؤسسة . وأرجو الآن من هيئة المحكمة الموقرة أن تصغى إلى أخى الذى حضر إلى هنا خصيصا ، حيث إنه يعرف معرفة تامة تفاصيل القضية !

محامى المؤسسة : سيادة القاضى أحتج ضد وجود أخ المدعى عليه كشاهد !

القاضى : أهذا بسبب الروابط الأسرية التى تربطهما ؟ !

المحامى : نعم ولا ! . فالأمر أن أخا المدعى عليه قد مات فى حادثة طيران فى الأسبوع الماضى .

القاضى : وبالطبع ليس بمقدوره المثول أمام المحكمة !

جونز : يمكننى - فإننى هنا يا سيدى القاضى !

المحامى : بالطبع يمكنه . فالكارثة سببت له مأساة ، فقد مات فى الكارثة ، وبناء على طلب زوجته ، قامت المؤسسة بصنع أخ المدعى عليه من جديد !!

القاضى : أخ جديد ؟ ماذا تقول ؟

المحامى : نعم أخ جديد . وفى الوقت ذاته يصبح زوج السيدة التى ترملت بعد موته !

القاضى : هكذا الأمر إذن ؟ !

جونز : وماذا يعنى هذا ؟ لماذا لا يريدون لأخى أن يدلى بشهادته ؟ لقد دفعت زوجة أخى تكاليف ذلك بالكامل للمؤسسة !

القاضى : أرجو الهدوء . (يتلى الحكم) بناء على أهمية القضية ، المطروحه وتحليل المحكمة للظروف التى أحاطت بها ، أطالب بتأجيل القضية لسماع الشهود الجدد فى القضية - رفعت الجلسة !!

* * * *

يصبح « ليم » فى هذه المسرحية شاهد عيان على عصرنا ، يستخدم كل الأدوات والوسائل الفنية من أجل الوصول إلى الحقيقة المجردة حول أنفسنا داخل عالم زاخر بالمتناقضات والرؤى المخيفة التى تسير بنا نحو النهاية .

إن أعمال « ليم » تقدم للقارىء - وهذا نادرا ما يحدث عند أى كاتب آخر من نوعه - أفكارا وأشكالاً غنية بمضامينها فى زمن قضى فيه على « الواقعية الصغيرة » لتحل محلها نفسيات إبداعية تتميز بالطزاجة والطرافة ، وبأنها غير عادية ، تتصف بوجودها الآخر فى زمننا المعاصر لتستكمل الواقع اليومى خيالات وتصورات خصبة مبدعة . لكن هذا ينبع من موقف الكاتب المبدع الحر فى إبداعاته دون قيود ، حيث يترك لخياله المبدع شجاعة التعبير اللانهائى .

وعندما تشعر بالتعود على أسلوب كاتبنا فى كتابته ، على ما هو واقعى وغير واقعى ، عندما لا نشعر بصدمة الروح الفانتازية التى تشع بها كتابات « ليم » ، نكتشف - عندئذ - أن أعماله الروائية ومسرحياته حول المستقبل ، تلمس بوضوح جوهر أزماتنا البشرية ، وأن قضايا شخوصه وأبطاله لواضحة « تماما » أمام أعيننا ، نتيجة لمواقفها الجديدة والمبتكرة ، وأن القضايا التى يعرضها لنا ، وطرق تعرف الإنسان وحضارته التى أبدعها ، وتعرف إمكانات الحوار مع البشر وثقافاتهم ، تعرف العلم والتقنية ، تعرف ما يربط كل ذلك بالأمل والشقاء ، عند ئذ نكتشف أن كتابة كهذه ، ليست فقط مجرد إعادة إبداع لعالمنا ، بل إعادة التفكير فيه ، وفى موقفنا تجاهه ، إن إبداعا - بهذا المفهوم - هو فكر يتسم بالدقة والطرافة ، حيث يخلق الخيال ما هو فى حاجة إليه الكاتب فقط لتصوير أفكاره التى يتبناها وتحديد أفكاره وتجريدها فى آن ؛ وأنه لا يتسابق أحد مع وجهات نظره ليفرضها على قارئه ، بل يخدمها ليخلق حوارا معه .

بهذا المعنى تصبح أعمال ستانيسواف ليم (Stanislaw Iem) مادة للحوار ، موقفا ، سعيا لإسعاد قارئها ، بل حث لايقاظه من اقتراب الكارثة .. قبل وقوعها !!!

الهوامش :

(١) ستانيسواف ليم : فى كتابه (Wejscie na Orbite) « اختراق الفلك » - فصل بعنوان Science Fiction . صفحة ١٤٠ .

(٢) انظر : Str. 15 Esseje Szkice: Andzej STOFF أنجى ستوف « اسكتشات نثرية » ، دار النشر العلمية ، وارسو ، ١٩٨٨ .

(ميرامار) و (النكتة) :

خواطر*

سيزا قاسم

عندما قرأت رواية (النكتة)[1] لميلان كونديرا قفزت (ميرامار) محفوظ إلى الذهن . لفت نظرى التشابه ، أو قل التماثل ، فى البنية القصصية وتأكيد المستوى الإيديولوجى فيهما ؛ بل تماثل تعدد الأصوات الذى رويتا به . وازداد إحساسى بالتوازى المدهش بينهما عندما اكتشفت أن كلتيهما قد صدرت قبل بضعة شهور من وقوع أحداث جسام وغزو خارجى تعرضت له كل من مصر وتشيكوسلوفاكيا[2] . وقد هزت هذه الأحداث كيان الأمتين ، وسيطر الإحساس بالفشل والهوان على الشعبين ، وخيم على المجتمعين ظلام ويأس ظلا يواكبان المسيرة الوطنية لسنوات طويلة ، فقد أصبح التاريخان ١٩٦٧ و١٩٦٨ من المعالم الملتهبة التى فصلت بين « القبل » و« البعد » .

ورغم ما قد يتبادر إلى الذهن من أن هذا الشكل (متعدد الأصوات) هو شكل منتشر ، إلا أن الباحث فى تاريخ الرواية يدهش لندرته . فعندما فتشت فى ببليوجرافيا محفوظ وجدته لم يتكرر بعد (ميرامار) إلا فى رواية (يوم قتل الزعيم) (١٩٨٥) ، وهى الرواية التى تدور حول الحدث التاريخى الثانى الذى هز كيان الأمة المصرية : اغتيال أنور السادات . ولما كانت رواية كونديرا (النكتة) تشاركها الشكل والأهمية التاريخية ، فقد برز السؤال : لماذا هذا الشكل بالذات ؟ .

لقد قرأنا جميعا (ميرامار) عند صدورها قبل النكسة ، ثم أعدنا قراءتها قراءة مختلفة بعد وقوع النكسة ؛ فهل نقرأها القراءة نفسها اليوم بعد الانتفاضة الفلسطينية فى الأرض المحتلة ؟ هذا الإعصار الذى هدم المسلّمات وقام به من لا ذاكرة لهم ؟ الأطفال الصغار ، الذين فاجأوا العالم بمبادرة لم يؤهلوا لها . و « الانتفاضة » التى تعيشها أوروبا الشرقية ، التى هدمت هى الأخرى كثيرا من المعطيات التى كانت تحكم مسار الحضارة المعاصرة ؟ هل لا تختلف قراءتنا اليوم ، بعد كل من الانتفاضة وثورة أوروبا الشرقيّة ، لكل من (ميرامار) محفوظ و (النكتة) لكونديرا ؟ كتب صبرى حافظ وفاطمة موسى عن (ميرامار) قبل وقوع النكسة ، ثم كتبت عنها لطيفة الزيات بعد وقوعها . واليوم ونحن نعيد قراءتها ، هى و (النكتة) ؛ بعد أن استعدنا ثقتنا فى أن جذوة التحرر لا تخمد أبدا ، ولو

* قدمت هذه الدراسة لحلقة نجيب محفوظ التى عقدت فى كلية آداب جامعة القاهرة فى ١٨ مارس ١٩٩٠ .

انزوت داخل بواطن النفوس وكفنها الخوف والوهن . وبعد أن رأينا كلتا الانتفاضتين وقد قام بها من تحركهم دوافع تأتى إليهم من أعماق ماض لم يعرفوه ، وتستثيرهم قيم كنا نتصور أنها خمدت وطواها النسيان . ونحن نرى اليوم ، فى أوروبا الشرقية ، قبورا تفتح لتخرج منها رفات من ماتوا منكرين مجرمين ليرد لهم اعتبارهم ، ويعاد دفنهم فى مقابر الشهداء !! ونحن نرى أمواجا متلاطمة تعصف بالماضى وبالتاريخ ، حقائق زيفت وشوهت يعاد بعثها ، أسماء كانت كالعورة لا يجوز ذكرها ، أصبحت اليوم موضع الإجلال والتكريم !! فهل يحق لنا أن نفقد الأمل فى رؤية الشيء نفسه فى عالمنا العربى ؟

وإذا أردت أن أضع النصوص التى أمامى تحت أضواء القضايا المطروحة اليوم ، أرى ثلاثة محاور أساسية هى : محور التعدد فى مقابل التوحد ؛ بنية الذات المنتجة للخطاب ، طبيعة هذا الخطاب ، ملابسات إنتاجه وعلاقتها بالآخر وبنفسها ؛ وأخيرا دور الذاكرة والمساحة النصية المتاحة لهذه الذاكرة .

لماذا اختار محفوظ وكونديرا الشكل متعدد الأصوات ؟

أجاب بعض النقاد قبلى عن هذا السؤال ، وأشير هنا ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ إلى مقالين كتبا قبل النكسة[3] كان الغرض منهما تعريف القارىء بالرواية ، ولذلك أفاض الكاتبان فى تلخيص الرواية وتقديم الشخصيات وجاء التحليل مبتسرا . يقول صبرى حافظ :

> « لماذا كتب نجيب محفوظ روايته تلك فى صورة رباعية ؟ . . . هذا الأسلوب الروائى الجديد ليس إلا أحد وجوه الموضوع الجديد الذى تعالجه الرواية . . لأن هذا الأسلوب لا يحكى الأحداث فحسب ، ولكنه يؤكد لنا انفصال الشخصيات الأربع عن بعضها بشكل واضح ودوران كل منها فى فلكها الخاص بشكل واضح » .

ومعنى ذلك أن صبرى حافظ يؤكد ، فى هذه القراءة للشكل ، فعل الانعزال الذى تعيش فيه كل شخصية من شخصيات الرواية . وهذا صحيح . ولا شك أن للشكل الرباعى هذا البعد ، من بين ما له من أبعاد : أى أن الشخصية سجينة داخل ذاتها ، لاتتصل بالآخر ولا يتداخل عالمها فى عالم الشخصيات الأخرى ولكن لماذا ؟ .

أما فاطمة موسى فتقول :

> « اختار نجيب محفوظ أن يسرد القصة بطريقة الرباعية . . إذ يرويها أربع من الشخصيات . . . وكل منهم يتحدث بصوته ومن وجهة نظره هو » . .

أى تأخذ فاطمة موسى هذا الاختيار قضية مسلمة وتستنتج منها أن التوجه ، فى بنية المنظور فى الرواية ، نحو « المنظور الداخلى الذاتى » ، وهذا بكل تأكيد صحيح أيضا . ولكن ما الدلالة الإبستمولوجية لهذا التوجه ، وما هى الأبعاد الأخرى التى ينطوى عليها هذا الشكل ؟ .

كتب هذان المقالان قبل النكسة . وبالطبع لم يتعرض كلا الناقدين إلى المغزى الاجتماعى أو السياسى الكامن وراء هذا الشكل . ولم يكن فى مقدورهما التعرض لهذا المغزى ، برغم أن صبرى حافظ لمس بعض جوانب هذا البعد حين عنون مقاله « تراجيديا السقوط والضياع » .

وكتبت لطيفة الزيات دراستها بعد النكسة بثلاث سنوات ، ولم تتعرض لهذا البعد المتعدد الأصوات فى مقالها المعنون « الشكل الروائى عند نجيب محفوظ من اللص والكلاب إلى ميرامار »[4] . وهذا لأنها كانت تتناول البنية العامة فى مجموعة من روايات محفوظ ودلالتها فى سياق أعماله ، فكانت تنظر إلى قطاع من الغابة فى إجماله ولم تتفحص الأشجار كلا على حدة . وهذه المقالة من الدراسات المحببة ، لما تنطوى عليه من عمق فى التحليل واتساع فى الرؤية ، برغم اختلافى معها فيما توصلت إليه من نتائج . وترى لطيفة الزيات أن روايات محفوظ فى هذه المرحلة تؤدى إلى المصالحة بين التناقضات أكثر مما تؤدى إلى تعميقها . كيف يكون هذا فى الشكل متعدد الأصوات فى رواية مثل (ميرامار) ؟ .

ونعود فنسأل : لماذا اختار محفوظ وكونديرا الشكل متعدد الأصوات فى هاتين الروايتين ؟ وما أهميته ؟ .

تختلف البنية متعددة الأصوات فى كل من (ميرامار) و (النكتة) عن الروايات التقليدية ، التى عرفت بمصطلح الروايات البوليفونية (مثل روايات دستويفسكى) ، بأنها تعتمد أساسا على التزامن . أى أن النص الروائى فى تعدده بين مختلف الأصوات لا ينتقل من نقطة فى الزمن تمثل البداية ويوصلنا إلى نقطة تالية تمثل زمنا تالياً ؛ ولكننا نظل نتقدم ، ثم نعود ثانية إلى الوراء لنبدأ من عند نقطة البداية الزمنية الأولى نفسها . وهذا التزامن هو الشرط الأساسى الذى يفترضه كونديرا لقيام التعدد ، أو البوليفونية كما يسميها ، مقتفيا فى ذلك مصطلح باختين ؛ غير أنه ينطلق هنا من مفهوم البوليفونية فى الموسيقى : أى أن الآلات - أو الأصوات - الأربع ، لابد أن تعزف معا فى اللحظة نفسها لكى تتحقق البوليفونية . والتزامن فى البناء اللغوى يختلف عنه فى التأليف الموسيقى حيث إنه يظل محكوما بتتابع كل من الكتابة والقراءة ، ولكن التزام هذا التزامن يظل فاعلا فى توليد دلالة النص ، فاللحظة الواحدة تكتسب كثافة مكانية إذ تصبح متعددة الأبعاد ، وتتراكم عليها الرؤى ، فكأننا نراها من زوايا مختلفة ، وفى أضواء مختلفة ، وبأحجام مختلفة . ولذلك نرى أن الحدود الزمانية للروايتين ضيقة للغاية : (ميرامار) : شهران ، و (النكتة) : ثلاثة أيام . وهذا الضيق الزمانى ينفى عنصر التغيير فى الرواية ؛ حيث لا تتيح الرقعة الزمانية مساحة كافية لكى تتغير الشخصيات وتتبدل من خلال الفعل وتطوره . وهذا التقلص الزمانى له دلالة مهمة فى رأيى حيث إن العصب الأساسى للروايتين ينطوى على عقدة بوليسية . والرواية البوليسية عامة لا تتعدى بضعة أيام تقترف فيها الجريمة ويعمل المخبر على اكتشاف القاتل . ثم إن الرواية البوليسية تعتمد أيضا على أن اختلاف الروايات المتعددة للحدث الواحد يمكن المخبر من استقراء الحقيقة من ثناياها . ويبدو لى أن محفوظ وكونديرا لجآ إلى التقليد الساخر للرواية البوليسية باستخدام الروايات المختلفة للحدث نفسه من منحى ساخر ؛ حيث تطرح (ميرامار) لغز مقتل سرحان البحيرى ، بينما تدور (النكتة) حول مهمة لودفيك السرية . ولا شك أن العقدة البوليسية ليست فى نهاية المطاف محور الروايتين ، ولكنها تعطينا مؤشرا لقراءتها . وهذا المؤشر هو وظيفة تعدد الأصوات فيها .

كيف تأتى بنية الشكل متعدد الأصوات فى روايتى محفوظ وكونديرا ؟ لقد قدم كلا الكاتبين المادة القصصية من خلال أربعة رواة ، فى صيغة ضمير المتكلم ، وفى شكل خطابى قريب من المونولوج الداخلى ، وأفرد الكاتبان مساحات نصية متفاوتة للشخصيات الأربع ، ونظما العلاقة بينها بطريقة مختلفة . فلننظر إلى البنية النصية لكل من الروايتين :

(ميرامار) :

عامر وجدى :	من ص ٧	إلى ٨٣	= ٦٦
حسنى علام :	من ص ٨٧	إلى ١٣٥	= ٤٨
منصور باهى :	من ص ١٣٩	إلى ٢٠٠	= ٦١
سرحان البحيرى :	من ص ٢٠٣	إلى ٢٦١	= ٥٨
عامر وجدى :	من ص ٢٦٤	إلى ٢٧٩	= ١٥

(النكتة) :

الجزء الأول :	لودفيك	من ص ١٧	إلى ٣٠	= ١٣
الجزء الثانى :	هيلينا	من ص ٣١	إلى ٤٦	= ١٥
الجزء الثالث :	لودفيك	من ص ٤٧	إلى ١٨٠	= ١٣٣
الجزء الرابع :	ياروسلاف	من ص ١٨١	إلى ٢٣٢	= ٥١
الجز الخامس :	لودفيك	من ص ٢٣٣	إلى ٢٩١	= ٥٨
الجزء السادس :	كوستكا	من ص ٢٩٢	إلى ٣٣٦	= ٤٤
الجزء السابع:	١٩ فقرة	من ص ٣٣٧	إلى ٤٢٣	= ٨٦

تتتالى فيه أصوات لودفيك هيلينا وياروسلاف على النحو الآتى : الفقرات الزوجية على لسان لودفيك ، كما هو الحال فى أجزاء الرواية نفسها ، والفقرات الفردية على لسان هيلينا وياروسلاف (الفقرة الرابعة والرابعة عشرة والسادسة عشرة على لسان هيلينا والفقرات المتبقية على لسان ياروسلاف) .

أى أن محفوظ أفرد مساحات شبه متقاربة ـ باستثناء عامر وجدى ـ للشخصيات المختلفة .

أما كونديرا فقد أخضع تقسيمه للمساحة النصية لمتوالية هندسية صارمة . فإذا استغرق مونولوج هيلينا وحدة ، فكوستكا يمثل وحدتين ، وياروسلاف ثلاث وحدات ، ولودفيك اثنى عشرة وحدة .

يتضح من ذلك اختلاف البنية العامة بين (ميرامار) و (النكتة) وكذلك الوزن النسبى للشخصيات .

تعتمد رواية محفوظ على البنية الإطار ، وتعطى بذلك الصدارة لشخصية عامر وجدى . والنقاد الذين رأوا أن الجزء الخامس مقحم كانوا متأثرين فى حكمهم بمقارنتهم رواية محفوظ برباعية داريل ، وكانوا يفرضون على (ميرامار) بنية خارجية . أما إذا نظرنا إليها من حيث إن خطاب عامر وجدى يحوى الخطابات الأخرى ، فهذا يساعدنا على تصنيف الشخصيات فى علاقاتها . وسنرى فيما بعد أن عامر وجدى بذاكرته الممتدة يمثل الذاكرة الجمعية التى تحوى باقى الذاكرات . ولكن ثم انفصاما بين الذاكرة الجمعية والذاكرة الفردية ، ولذا يعيش باقى الشخصيات وكأن لا ذكريات لهم . والبنية الإطار بنية شعبية مستوحاة من (ألف ليلة وليلة) ، تضعنا فى القلب من التراث الشعبى . هذا لا يعنى أنى أعد (ميرامار) من النصوص المستوحاة من التراث الشعبى ، ولكن لابد فى رأيى من قراءة هذه التفاصيل الشكلية للتوصل إلى جوهر النص .

أما (النكتة) ، فيتضح أنها تعتمد على البنية الحوارية بين لودفيك والشخصيات الأخرى . يتكلم لودفيك وترد عليه الشخصيات الأخرى تباعا . ويختلف حجم الحوار طبقا للمساحة النصية المفردة لكل شخصية . غير أن الحوار حوار مزيف ، حوار الصم ، حيث إن كل شخصية تكلم نفسها ولا تتوجه إلى الآخر ؛ فيفصل بين كل نص من نصوص الحوار مساحة بيضاء لا يجاوزها الآخر . ويؤكد ما نذهب إليه خلو (النكتة) من الحوار المباشر direct speech ، فكل المحادثات التى تقع داخل المونولوجات تقدم من خلال الأسلوب غير المباشر indirect speech ، أى أننا لا نسمع صوت المخاطب ، ولكن يتولى الراوى نقل كلام المخاطب على لسانه هو . والبنية فى (النكتة) تدل على المغزى العميق للرواية : فما يبدو فى الظاهر حوارا ليس بحوار فى الحقيقة . وهذا التعارض من المحركات الأساسية لنص محفوظ وكونديرا على السواء .

فهل التعدد الظاهر شيىء آخر يلبس ثوب التعدد ؟ .

أرى أن الشكل متعدد الأصوات يمكن أن يتوجه وجهتين مختلفتين ، بل قد تكونان فى بعض الأحيان متناقضتين . وعلى الرغم من أن هذا قد يبدو غريبا ، فإننا نراه فعلا من أفعال المفارقة ؛ حيث إن الكلمة ، أو الجملة أو الشكل الأدبى قد يعنى نقيضه فى ظل سياق يجعلنا نفسره تفسيرا مغايرا أو مناقضا لما وضع عليه ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر يأخذ الشىء دلالة مختلفة طبقا للمنظومة العامة التى يوضع فيها . فهذا الشكل المتعدد الأصوات قد يهدف إلى :

ـ محاصرة الحقيقة وكشفها من جوانب متعددة بحيث تكتمل الصورة فى النهاية . ويقوم هذا النوع من التعدد على التراكم . فكل صوت من الأصوات يكشف عن جانب من جوانب الحقيقة الخارجية ، وكل هذه الأصوات تتضافر فى بنية واحدة . وليس من الضرورى أن تكون هذه البنية متناغمة بل لابد أن تنطوى على تناقضات . وتنتمى - على سبيل المثال - إلى هذه النوع رواية « الروايات الخطابية » فى القرن الثامن عشر مثل (العلاقات الخطرة) . لكوديرلو دى لاكلو Cholderlos de Laclos ، أو فى أدب القرن العشرين (الصخب والغضب) لفوكنر . ولابد ، لكى يتحقق هذا النوع من البناء ، أن يوجد مرجع خارجى تقاس عليه الصيغ المختلفة . وهذا النوع يفترض وجود حقيقة خارجة عن الذوات المدركة تستطيع هذه الذوات أن تتوصل إلى معرفتها . والتعدد فى هذا السياق هو الطريق الذى يسلكه القارىء فى طريقه إلى معرفة الحقيقة : لا حقيقة أحادية المنحى ولكن حقيقة متشعبة ، معقدة .

أو :

ـ إثبات أننا لانستطيع التوصل إلى المعرفة أيا كانت طبيعتها : معرفة العالم ، معرفة الآخر ، معرفة أنفسنا . وكل ما هنالك إدراكات ، أو انطباعات تتركها الظواهر على وعي الذات المدركة . ومن هنا يصبح كل شى نسبيا طبقا لإدراك الذات التى تختبر الظواهر ، بل إن هذه الظواهر ليست سوى إسقاطات من قبل الذات نفسها . فيصبح العالم المعرفى شتاتا من الإدراكات لايربط بينها سوى وحدة كيان الذات المدركة .

إن التعدد فى الأصوات الذى تبنى عليه المادة القصصية فى (ميرامار) و (النكتة) ينتمى إلى النوع الثانى من التعدد . فقد اختار محفوظ وكونديرا أربع شخصيات تقدم كل منها روايتها الخاصة للأحداث نفسها دون أن يوجد فى النص الروائى مرجع خارج الشخصيات يمكن أن يحتكم إليه للمقارنة بينه وبينها

للتوصل إلى الحقيقة . أما فيما يخص مقارنة الصيغ بعضها بالبعض الآخر ، فإذا كان هيكل الحدث واحداً فقد اختلف التأويل .

وإذا كان الشكل متعدد الأصوات يهدف إلى تقديم صورة مشتتة للحقيقة طبقا للذات المدركة ، فإنه يشبه فى ذلك وصف العميان الثلاثة للفيل . فإن كل واحد من هؤلاء ، الذين لايملكون القدرة على استيعاب حقيقة الشى فى جملته ، يعدون الجزء الذى يستطيعون لمسه هو الكل ، ولذلك « يؤول » كل واحد منهم حقيقة الفيل طبقاً للجزء الذى استطاع لمسه .

إن مشكلة العميان تكمن فى عدم قدرتهم إدراك « الكل » من «الجزء الملموس » ، ومن « تأويلهم » الجزء الذى يلمسونه على أنه كل متكامل . فالمغالطة التى تكمن فى التشتت هى النظر إلى الجزء على أنه كل مستقل ومكتف بذاته . فالروايات التى تنسج الأصوات ، بعضها فى البعض الأخر ، تهدف إلى تقديم وحدة متعددة الجوانب والوجوه . أما الروايات التى تفصل الأجزاء بعضها عن البعض الآخر تقدم وحدات مجتثة عن بعضها البعض دون إيجاد قنوات للاتصال بينها . ويدخل فى هذه الروايات عنصرا الكذب والصدق : فماذا يضمن لنا أن هؤلاء لايكذبون ، وأنهم يقولون الحقيقة ؟ فحسنى علام مثلا لايصدق عامر وجدى ويظن أنه يختلق الأساطير ليمجد نفسه ، وعامر وجدى يشعر أنه لايعرف شيئا عن سرحان البحيرى . كل المعرفة المعلنة والمضمرة فى مثل هذه الروايات إنما هى إدراكات ذاتية نسبية .

ومن أهم العناصر التى تحدد نسبية الإدراك فى هذا الصدد : وصف المكان . فالمكان هو الحقيقة الخارجية ذات الأبعاد الواقعية الملموسة التى تدرك من خلال الحواس ؛ ولذلك يمكن اعتبار اسقاط الخلجات النفسية (الغضب ، الكراهية ، الحلم ، الحب ... إلخ) على المكان فى النص من المؤشرات الهامة على هذه النسبية فى الإدراك . فنرى ذلك فى (ميرامار) من اختلاف وصف الإسكندرية فى المقاطع الأربعة بحيث تصبح الطبيعة إسقاطا لما يجيش فى النفوس . فلا نستطيع أن نستنتج من الأوصاف المختلفة للإسكندرية صورة لهذه المدينة بل تظل مجموعة من الانطباعات الفردية الغامضة ، هذا بالإضافة إلى أن الشخصيات منفية إلى الاسكندرية ، هاربة من شى ما فى ماضيها ، فالمدينة ليست محفورة فى ذاكرتهم ، بل تحركهم الذكريات المكانية المرتبطة بهذا الماضى والتى تشكلت فى النفوس ففقدت بعدها المادى واكتسبت بعدا نفسيا : فالذكرى هى إعادة تشكل لماض طبقا لإدخالها فى شبكة جديدة من العلاقات تختلف كل ذات متذكرة فى هذه الإعادة عن الأخرى . ولاشك أن الذكرى مثلها مثل الأحلام . وأضغاث الأحلام ، وأحلام اليقظة لها طابع تخييلى ، تأويلى . والذكريات لاتختزن فى الذاكرة بطريقة سلبية ولكنها تختزن مؤولة ، موضوعة فى سلسلة من العلاقات القيمية ، والعاطفية التى تحولها إلى خبرة لها خصوصية شديدة . فلنذكر على سبيل المثال سراى علام ، أو البيت القديم فى خان جعفر ، أو الزيادة بحيرة ... إلخ ، أوالقرية الصغيرة فى مورافيا التى لايذكر كونديرا اسمها .

ولكن ماذا عن بنسيون « ميرامار » ؟ فهذا المكان ذو أهمية كبيرة حيث إن الرواية تحمل اسمه : مكان سلبى هو أقرب إلى محطة السكة الحديد حيث يتقابل ـ للحظات معدودات ـ المسافرون كل يلهث فى طريقه . محفوظ مولع بالمكان . ما أكثر رواياته التى تحمل أسماء أمكنة ! ولكن المكان فى تلك الروايات السابقة كان فى صراع دائم مع الزمان ، الزمان قوة دفع والمكان قوة جذب . ولكننا رأينا فى بداية حديثنا أن الزمان هنا تقلص إلى أبعد حد بحيث فقد دلالته التقليدية بوصفه وسيطا للتغير . فماذا عن المكان ؟ يكون المكان فى روايات محفوظ الرحم الذى يحوى الشخصية ، المحيط المألوف ، المعروف الحميم الذى يمثل امتدادا للذات ، قد تثور عليه وتحاول أن تنفصل عنه ولكن يكون فى ذلك التهلكة . أما بنسيون « ميرامار » فمكان سلبى لا طارد ولا جاذب ، وفى مثل هذه الأماكن ـ غرف الفنادق السلبية ـ لاتجد الذات ما تعلق به ، إنه مثل الجدار الأملس الذى لا يقدم نتوءات يمكن التشبث بها عند السقوط . ولذلك نرى أن هذا المكان يشبه الغرفة الفارغة التى يرن فيها الصوت ، ويتردد الصدى . فالغربة والوحدة تتأكدان فى هذا المكان السلبى ، حيث تنتفى الأشياء المألوفة ، الحبيبة التى تتراكم عبر السنين فى البيوت المأهولة . إن بنسيون « ميرامار » مكان عام ، وسيط بين الشارع والدار . وهذا يطبع العلاقات بين الشخصيات بطابع خاص حيث إن السلوك فى الشارع

يختلف عنه فى الدار . فالفرد فى الشارع يسلك سلوكا متحفظا تحكمه قواعد التفاعل الاجتماعى المحسوبة ، أما فى الدار فتبطل هذه القواعد لتحل محلها قواعد من نوع آخر والشخصيات فى « ميرامار » تخضع لقواعد السلوك الاجتماعى التى تفرض وضع حواجز بين الخارج والداخل فى الملبس والكلام والحركة . والفرد فى الخارج يلبس قناعا مثلما يلبس ملابس مخصصة للخروج . وهذه القواعد - أوشفرة السلوك الاجتماعى - مفروضة على ساكن البنسيون أوالفندق . ولذلك ، فالوجه الداخلى يتعارض مع الوجه الخارجى ولايعلم أحد النزلاء حقيقة الآخر .

وتتميز الحياة الجماعية فى البنسيون بنوع من الافتعال ، حيث إن الجماعة التى يتكون منها المجتمع البنسيونى جماعة متشتتة تختلف عن الجماعة التى تكون سكان الدار ، أوحتى سكان الحارة التى تتميز فيها العلاقات بالاستمرار وتوطدها أواصر الدم أو الجيرة . فسكان البنسيون لايعرف بعضهم عن بعض شيئا يذكر ، ولا نسجت حياتهم فى حياة الآخر على مر السنين ، على نقيض سكان الدار أو الحارة . ولذلك تتأكد الفردية وتنتفى الجماعية فى مثل هذا المكان .

ويتضح لنا من التحليل السابق، فيما يخص المكان ، كيف يمكن أن تمثل أنواع من الأمكنة الروابط الاجتماعية . وتكون فى مثل هذه التكتلات الجماعية قنوات اتصال بين الأفراد تجعل من الجمع كلا متلاحما رغم الاختلاف الذى ينطوى عليه الأفراد الذين يكونون هذه الجماعة . بينما تكون بعض الأمكنة الأخرى حيزا يحتوى الأفراد دون أن يجمع بينهم .

تختلف (النكتة) عن (ميرامار) فى أنها أكثر حركة فى الزمان والمكان ، من حيث إن الجزء الثالث استرجاع طويل يقدم فيه لودفيك إقامته فى معسكر الاعتقال الذى أرسل إليه بعد أن طرد من الجامعة والحزب تأديبا له . ولذلك نتحرك فى الزمان إلى الوراء سبعة عشر عاما وفى المكان إلى معسكر الاعتقال . ولكن من اللافت للنظر أن لودفيك عندما يعود إلى بلدته بعد طول غياب يقيم فى فندق صغير يشبه كثيرا بنسيون « ميرامار » .. الغربة نفسها ، البرود نفسه ، العرى نفسه ، القبح نفسه . . . ويمثل الفندق فى هذا السياق العالم الخارجى الاجتماعى أى عالم من صنع الإنسان . على الرغم من عودة لودفيك إلى مسقط رأسه ، فإنه لا يشعر بحنين ، أو حب تجاهه : لاشئ سوى اللامبالاة أوحتى الكراهية . الخارج ليس إلا إسقاطا للداخل .

الذات والآخر

إن الرواية بضمير المتكلم من شأنها أن تضىء الشخصية من الداخل؛ فإننا نرى من خلال هذا الضمير العالم الخارجى المكانى بما فيه الآخر . غير أن الآخر حقيقة مبهمة لاتتكشف إلا بالقدر الذى تفصح به عن نفسها فى الخطاب اللغوى . ولذلك يكون تأويل الخطاب هو الوسيلة إلى معرفة الآخر . ولكن كيف يكون ذلك ، وهل نتوصل دائما إلى تأويل صحيح لقول الآخر ؟ وما معنى تأويل صحيح ؟ .

ونجد فى (ميرامار) تساؤلا دائما حول مغزى الكلام والأفعال والسلوك . فالنوايا غير معلنة . كل شخصية تنطوى على جرح عميق تحاول مداراته . هذا بالإضافة إلى الجو البوليسى الذى يحدد العلاقات ويفرض توجسا مستمرا يمنع الشخصيات من الانطلاق فى الكلام . فالخارج يكون متناقضا مع الداخل ، ولنذكر مثالا من (ميرامار) يأتى على لسان حسنى علام : فقلت وأنا أرى عروق معصمها النافرة وبشرتها المتكاثفة كقشر السمكة : « جميلة كما كنت ! » .

و (النكتة) توضح لنا اللبس الشديد الذى ينتج من إساءة الفهم ، أو فلنقل القراءة المغلوطة للرسالة التى يبثها الآخر . والخطاب المفارق من أشد الأقوال صعوبة فى الفهم ، فهو خطاب يعتمد على التعارض بين الدلالة الحرفية للقول والدلالة المقصودة منه .

وقد أدى اللبس فى الفهم إلى كارثة قضت على مستقبل لودفيك . فـ (النكتة) التى أساء الرفاق فهمها هى التى تسببت فى طرد لودفيك من الجامعة ومن الحزب . والقضية المطروحة لم تكن قضية (النكتة) فحسب ولكنها كانت قضية شفافية اللغة ، فكل شىء لابد أن يكون واضحا شفافا ، لا مكان

للدلالة المزدوجة ، أو لتعدد الدلالات ، ومن هنا كان تجريم الغموض ، وتجريم التعدد[٥] . فكل فرد لابد أن يكون له وجه واحد : الوجه الحزبى . أما لودفيك فكان متعدد الوجوه وهذا جرم لا يغتفر : أن يقول شيئا ويعنى شيئا آخر . برغم محاولات لودفيك الدفاع عن نفسه بأن هذه الكلمات لم تعن شيئا فى حد ذاتها ، ولكنه كان يعبر من خلالها عما يختلج فى نفسه . وهذا هو تعريف الشعر والمفارقة وكل أنواع الخطاب التى تعتمد على استقراء معنى المعنى من المعنى .

يؤكد هذا التفسير للغة الهوة التى تفصل المظهر عن الجوهر ، الداخل عن الخارج : المعنى عن معنى المعنى . فالدلالة الحرفية للكلام لا تمت بصلة للدلالة المقصودة . والمعنى الذى استقرأه الرفاق لا يعبر عن مقصد لودفيك الحقيقى . ولكنهم استخلصوا منه صورة مزيفة لصقت بلودفيك إلى حد أنه اكتشف أن الصورة (مهما اختلف تماثلها مع حقيقته) كانت أكثر حقيقة من ذاته ، وأنها لم تكن له كالظل ولكنه كان هو نفسه ظلا لهذه الصورة ، ولم يكن من الممكن اتهام هذه الصورة بأنها لم تكن تشبهه ولكنه هو الذى كان متهما بأنه لم يشبهها ، وأن هذا الاختلاف هو الصليب الذى لابد له أن يحمله ولم يكن فى قدرته أن يطالب أحدا بأن يحمله عنه . ولكنه قرر ألا يستسلم ، وأن يحمل عدم تماثله مع نفسه : وأن يكون من الآن فصاعدا ذاك الذى قرروا ألا يكونه .

هذا يؤدى بنا إلى الحديث عن تعدد الذات . هل هذا التعدد باطل ؟ إن انفصام الذات إلى مظهر وجوهر يختلف عن تعدد الذات . ويعرف لودفيك هذا الفارق عندما يلاحظ فى نفسه شرخا يفصل بين ذاته كما هى وذاته المفترضة (طبقا لرؤية العصر السائدة) والتى كان يسعى إلى تحقيقها . فبدأ يتساءل : « من أنا فى الحقيقة ؟ » . ويجيب بكل صراحة : أنا ذو الوجوه المتعددة . ولكن يظل السؤال مطروحا : أى هذه الوجوه هو الأصيل ؟ وتأتى الإجابة : كلها أصيل ، « فلست مثل المنافقين الذين لهم وجه أصيل ووجوه أخرى مزيفة . كان لى وجوه متعددة لأننى شاب صغير ولم أكن أعرف من أنا بعد ، فكنت أبحث عن ذاتى وكيانى » . . . فالبحث عن الذات يترتب عليه دائما هذا التعدد ، حيث إن تشكيل الذات لا ينبنى على أحكام مسبقة ولكن على اختيار دائم بين احتمالات مطروحة ، ومن هنا يأتى تعدد وجوه الذات . هذا من جانب . ومن جانب آخر نرى أن علم النفس الحديث قد توصل إلى إعادة طرح وحدة الذات . فقد اعترت الباحثين هواجس وشكوك حول وحدة الذوات البشرية وهويتها ، هذا حتى بالنسبة للأفراد الأسوياء . أى أن التعدد فى الذات ليس علامة من علامات الأمراض النفسية . ويرى الباحثون فى مجال علم النفس والأعصاب أن الصورة التى بدأت تتشكل فى الأذهان للكيان البشرى الواحد أقرب إلى أسرة تتكون من أفراد تتفاوت قدراتهم فى مجالات مختلفة ويربطهم نسيج من التعاون المرتجل والمتعدد منها إلى أوركسترا يعزف تحت قيادة مايسترو واحد[٦] .

يتكشف لنا من قراءة (ميرامار) و (النكتة) أن مشكلة الهوية الذاتية مطروحة بإلحاح على مستوى بناء الرواية كليّاً وعلى مستوى بناء الشخصية . فرفض الوحدوية فى المنظور يقابله رفض الوحدوية فى تكوين الذات نفسها .

خطاب الذات إلى نفسها : طبيعته ، وظيفته

تقدم الروايات كلها فى صيغة ضمير المتكلم ، وفى شكل هو أقرب إلى الاجترار أو المذكرات أو الاعترافات التى يتوجه بها المتكلم إلى نفسه . وهذه الصيغة تضعنا فى داخل الشخصية وفى أشد حالات التفرد . الرسالة التى يتوجه بها المتكلم إلى نفسه تختلف من حيث الطبيعة عن التى يتوجه بها إلى الآخر . فالباث والمتلقى شخص واحد بالرغم من أنه منفصم إلى متكلم ومخاطب . ولذلك ، فنحن هنا فى أقرب طبقات الوعى عمقا . ورغم أن الصيغة المختارة فى هاتين الروايتين قريبة من المونولوج الداخلى ، فهى تختلف عنه فى بعض السمات المميزة[٧] . والتقنية المستخدمة هنا ليست تقنية مجرى الشعور لكى يطلعنا الكاتب على الإدراك وهو يتخلق من خلال اللغة ، ولكن الهدف هو « تقييم » هذا الإدراك من قبل الشخصية ؛ فالشخصية تدرك وتعى أنها تدرك وتقيم ما تدرك . وهذه العمليات النفسية التى يمثلها النص فى الروايتين تقع فى مستوى من مستويات الوعى ، ربما نقول ، أكثر سطحية من الإدراك غير الواعى ، ولذلك كانت فى حاجة إلى نوعية من الخطاب يختلف عن تيار الوعى ، أو مجرى الشعور أو المونولوج الداخلى .

ولذلك ، أود أن أتأمل هذه النصوص فى محاولة لوصفها وتصنيفها ، حتى أستطيع أن أتعرف مغزاها . ليس الهدف من هذه الروايات اقتناص اللحظة المعيشة كما أسلفت . فالنص هنا يختلف عن المونولوج الداخلى أو مجرى الشعور من حيث تداخل مستويات الماضى والحاضر والمستقبل وانطباع المكان والزمان على الذات المدركة . ولا تتميز هذه النصوص بكل ما يطبع نصوص تيار الوعى من اختزال فى التركيب النحوى للجمل ، واستخدام التداعى لربط الوحدات الدلالية بعضها بالبعض الآخر ، بل تنفصل فقرات الاسترجاع عن فقرات تمثيل الحدث الحاضر عن فقرات الحوار عن فقرات التقييم ، وتخضع الجمل لتركيب نحوى منضبط ، هذا رغم ظهور بعض مواضع الغموض عند نجيب محفوظ . ولذلك فنحن أمام بنية لغوية مختلفة عن المونولوج الداخلى أو نصوص تيار الوعى كما نعرفها من الدراسات الأدبية والنقدية . فإلى أى نوع من الأقوال تنتمى ؟ .

أظن أننا نستطيع أن نلجأ هنا إلى تقسيم عالم النفس السوفيتى فيجوتسكى لأنواع الكلام . إننى لا أريد أن أسترسل فى وصف نظرية فيجوتسكى عن علاقة الفكر واللغة المعروضة فى كتابه (التفكير واللغة)(٨) ، ولكن يكفى هنا عرض نظرية فيجوتسكى بإيجاز شديد حول وظائف الكلام وأنواعه . يرى فيجوتسكى أن الوظيفة الأولية للكلام ـ لدى الأطفال والكبار على السواء ـ فى الإعلام والاتصال الاجتماعى ، ثم تأخذ وظائفه فى التمايز فيما بعد . وفى سن معين يكون الكلام الاجتماعى للطفل مقسما بحدة إلى كلام متمركز حول الذات egocentric speech وكلام اتصالى . ويكون الاختلاف بينهما أساسا فيما يقومون به من وظائف . ففى الكلام المتمركز حول الذات ، يتكلم الطفل فقط عن نفسه ، ولايبدى اهتماما بمن يشاركه الحديث ، ولا يهتم غالبا بما إذا كان هناك من يستمع إليه فهو أشبه بمونولوج فى مسرحية : يفكر الطفل بصوت عال . أما فى الكلام الاتصالى فيحاول الطفل القيام بعملية تبادل مع الآخرين . ينشأ الكلام المتمركز حول الذات لأسباب عديدة نذكر منها أهمها فيما يخص ما نحن بصدد توضيحه ؛ فيتحول الكلام إلى الداخل عندما يواجه الطفل مواقف صعبة ، فإزاء هذه المواقف يحاول الطفل أن يتفهم الموقف ويعالجه بالتحدث إلى نفسه . ولذلك يفترض فيجوتسكى أن إدخال عوامل التصعيب والإخلال فى الانسياب الهادى للنشاط مثير هام للكلام المتمركز حول الذات . وهذا يتفق مع ما يسمى بقانون الوعى الذى يقرر أن التصعيب أو الإخلال فى النشاط الآلى يجعل الشخص واعيا بهذا النشاط ، وأيضا أن الكلام تعبير لتلك العملية التى يصير بها الشخص واعيا . ويرى فيجوتسكى أن هذا الكلام المتمركز حول الذات عند الطفل يتحول إلى كلام داخلى لا صوتى . وقام فيجوتسكى بمقارنة الكلام المتمركز حول الذات لدى الأطفال ومثيله عند الكبار ووجد أنهما يقومان بالوظيفة نفسها ولهما الخصائص نفسها .

ويصل فيجوتسكى إلى نتائج هامة فى تحليله لأنواع الكلام ، وهى أن نمو الكلام لدى الطفل يتوجه من الاجتماعى إلى الفردى لا العكس ، وأن المرحلة الوسطى فى حلقة التطور ، وهى حلقة الكلام المتمركز حول الذات ، هى حلقة وسطى بين الكلام الداخلى والكلام الاتصالى .

الذى يهمنى هنا هذا النوع من الخطاب الذى مازال عالقا بالخطاب الاتصالى ، ويرى فيجوتسكى أن كلا الشكلين اجتماعى ، على الرغم من اختلاف وظائفهما . ينشأ الكلام المتمركز حول الذات حينما يحول الطفل الأشكال الاجتماعية والجماعية للسلوك إلى مجال الوظائف النفسية الشخصية الداخلية . والنتيجة التى أود أن أصل إليها هى أننا أمام نوع من الخطاب موجه إلى الذات ولكنه فى الوقت نفسه يقع فى إطار التفاعل الاجتماعى (ومن معالمه عند الطفل الهمس ؛ وعند الكبار التفكير بصوت عال) . ومن الأشياء الغريبة التى توصل إليها فيجوتسكى أن هذا الكلام المتمركز حول الذات لا يتم إلا فى إطار التفاعل الاجتماعى ، أى عندما يعزل الطفل عن المحيط الاجتماعى يختفى هذا النوع من الكلام ، أى أنه منسوج فى الوجود الجمعى ولن يتحول إلى كلام صامت داخلى إلا عندما يكتمل تفرد الطفل ، أى أن هذا النوع من الكلام ينبع من التفرد غير الكافى insufficient individualization للكلام الاجتماعى .

يبدو لى أنى أستطيع أن أصف النصوص التى أمامى من خلال تعريف فيجوتسكى بلا تردد . وإنى لا أدعى بأى شكل من الأشكال أنى أضيف شيئا إلى علم النفس ، ولكن أفعل ما فعله فيجوتسكى نفسه عندما لجأ إلى تولستوى ودستويفسكى فى تحليله للكلام الداخلى .

إنى أرى أن الشخصيات فى روايتى محفوظ وكونديرا فى موقف من المواقف التى يتولد فيها هذا النوع من الكلام المتمركز على الذات : موقف متأزم يدعو كلا منهما إلى أن يصارع مشكلة صعبة الحل وعليها أن تختار طريقا . ثم إنها فى حالة تفرد غير كاف ، لأنها إنتاج منمط من الطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها من جانب ، ثم إنها متقمصة أدوارا مكتوبة مسبقا من جانب آخر ، ولذلك فخطابها لم يستقل استقلالا تاما عن الآخر ولكنه مازال منسوجا فيه ، وهى تتوجه إلى الآخر بطرق شتى دون أن تكون بحاجة إلى فتح قنوات الاتصال المباشرة للتفاعل الخطابى .

وينتمى هذا النمط من الكلام إلى نوعية ظهرت فى الآداب العالمية وهى نوع الاعترافات . وهى تتميز بكثير من سمات الكلام المتمركز حول الذات مضافا إليها بعض السمات التى تضىء النصوص التى بين أيدينا : الاعترافات خطاب إلى الذات ولكنها ذات منقسمة على نفسها ؛ ذات فردية تتكلم وذات اجتماعية تحكم . تفترض الاعترافات وجود حياة لابد من سترها عن عيون الآخرين ولكنها فى لحظة ما تتفجر خارج الذات تحت وطأة ضغط قوة ما ؛ يمكن أن تسمى « الضمير » . الاعترافات تخص دائما الـ « أنا » . فلا يمكن أن يعترف آخر فى مكان الأنا ، فهذا يسمى الوشاية . الاعترافات تستدعى دائما إطاراً قيمياً يقاس عليه الإثم أو الخطيئة المقترفة . الاعترافات لا تنبع إلا من ذات منكسرة مهزومة مذنبة .

أود الآن أن أتوقف أمام الدافع وراء إنتاج هذا النوع من الخطاب ، أى أن أطرح السؤال التالى : ما المشاكل التى فجرت هذا النوع الروائى لدى محفوظ وكونديرا ؟ ما المعضلات التى تواجهها الشخصيات ؟ ما هى الثورة الدفينة التى تحاول أن تواريها وتتطهر منها من خلال الكلام ؟ وكيف تتعامل معها ؟

نلاحظ منذ البداية أن المحور الذى تدور حوله مداولات الرواة المختلفين للحدث محور « قيمى » . وهو الهدف العميق الذى يرمى إليه كل من محفوظ وكونديرا . ما أسباب فشل الشخصيات ؟ ما أسباب انهيار المجتمع ؟ حيث إن الشخصيات ما هى إلا ممثلون لشرائح المجتمع المختلفة .

ولكن كيف تختلف « تقييم » الشخصيات للحدث وللشخصيات الأخرى ولنفسها ، ومن أين تستمد معايير هذا التقييم ؟ وكيف يقيم الكاتب شخصياته وكيف يكون ذلك ؟

إن التوجه العام فى روايتى محفوظ وكونديرا يختلف اختلافا كبيرا من حيث « التقييم » . فمحفوظ يتوجه نحو « التقييم لأخلاقى » ، أما كونديرا فيتوجه نحو « التقييم المعرفى » . أى أن السؤال المطروح عند محفوظ هو : هل هذه الشخصيات شخصيات « خيرة » أم « شريرة » ، « صاعدة » أم « ساقطة » ؟ أما عند كونديرا فالسؤال المطروح هو : هل هذه الشخصيات تستطيع أن تتوصل إلى معرفة صحيحة بالعالم وبالآخرين وبنفسها أم لا ؟

ومن هنا يقدم كل من الكاتبين نماذج مختلفة لنوعيات تنتمى إلى السلم القيمى الأخلاقى ؛ عند محفوظ : النزيه (عامر وجدى) ، المتحلل (حسنى علام) ، الجبان (منصور باهى) ، الانتهازى (سرحان البحيرى) . بينما اختار ميلان كونديرا نماذج إبستمولوجية ، المتشكك : أين الحقيقة ؟ (لودفيك) ، المتدين : الحقيقة فى الله (كوستكا) ، التراثى : الحقيقة فى التقاليد الشعبية (ياروسلاف) ، الحزبى : الحقيقة فى الإيديولوجية الحزبية (هيلينا) .

لماذا اختار محفوظ وكونديرا هذه الشخصيات وقدماها بهذه الطريقة التى تتميز بشىء من الهيكلية ، من جانب ، والمبالغة من جانب آخر ؟ فهذه الشخصيات « منمطة » أى محصورة داخل إطار محدد من المعطيات مثل شخصيات الكوميديا دل أرته Comedia del arte حيث الشخصية معطاة مسبقا : الاسم ، الملبس ، الطباع الفيزيقية والنفسية . . . إلخ .

فالأدوار تأتى كالآتى :

عند محفوظ :

عامر وجدى = الوفدى القديم = النزيه

حسنى علام	= الإقطاعى الصغير	= المتحلل
منصور باهى	= المثقف اليسارى	= الخائن
سرحان البحيرى	= البورجوازى الصغير	= الانتهازى
عند كونديرا :		
لودفيك	= المتشكك	= الناقد
ياروسلاف	= التراثى	= المغيب
كوستكا	= المتدين	= المنقذ
هيلينا	= الحزبية	= المزيفة

وإنى أرى أن هذا التنميط من السمات المميزة فى الروايتين . ويوحى بأن هذه الشخصيات تلعب أدوارا ذات نصوص مكتوبة مسبقا . ويبدو لى أن هذه السمة البنائية للشخصية من العناصر الجوهرية التى تعطى دلالة بالغة الأهمية لهاتين الروايتين . وهذا الملمح يضعنا فى القلب من المشكلة الإيديولوجية ، حيث يمكن تعريف الإيديولوجية على أنها مجموع العقائد والأحكام الوهمية التى تغلف الحقيقة والتى يسلكها الفرد دون دراية بوهميتها . ولذلك أستطيع القول إن محفوظ وكونديرا على السواء يقدمان نقدا لتأثير سيطرة الإيديولوجية ؛ وإذا كان محفوظ يجعل غياب « الضمير » هو الأداة المباشرة لتحطيم أبطاله بينما يجعلها كونديرا غياب العقل ، إلا أن السبب الأصلى - والمشترك - هو تفاقم سطوة إيديولوجية مسيطرة على المجتمع تنكر ذاتية الفرد وتفرده ، وتسعى لفرض الاتساق والتسوية والتماثل تحت تأثير تفاقم الجماعية collectevism بما لا يتفق مع تفرد واختلاف الشخصيات والقناعات ، وهذا القسر هو الذى يؤدى - من بين ما يؤدى - إلى النفاق الأخلاقى والتزييف المعرفى ؛ هو الأداة التى تهدم الفرد . فوضوح الرؤية لا يؤدى إلى وحدة الفكر !! واليوم ، نرى عودة إلى الفردية والتعددية ؛ ولكن تفاقم الفردية قد يؤدى هو الآخر إلى تفتت وانهيار المجتمع ! هل يستقر البندول عند نقطة اتزانه بين قطبى الجماعية والفردية ؟ أم أن من طبيعة البندول ، والمرحلة ، أن يتجاوز نقطة الاتزان ويندفع إلى عدم توازن جديد ؟ .

لقد تحدثنا حتى الآن عن الشخصيات الراوية فى الروايتين ، وركزنا عليها لأنها المنتجة للخطاب ، فماذا عن الشخصيات الأخرى ، ما أهميتها وهل لها دور مهم أم هى مجرد موضوعات ؟ إن الشخصيات الراوية تظهر من الداخل مرة ومن الخارج ثلاث مرات ، وتكون الإضاءة عليها مختلفة ؛ فإذا كانت هى الراوية تظهر من الداخل والآخرون من الخارج ، إلا أن هذه الإضاءة الخارجية تكون دائما مصبوغة بصبغة المتكلم كما أسلفنا . غير أن هناك شخصيات لا تروى ولا تتكلم بصوتها ولكنها تظهر من خلال رواية الآخرين ، ومن أهمها زهرة فى (ميرامار) ولوسى فى (النكتة) . لماذا لم يجعل محفوظ زهرة تقدم روايتها الخاصة للأحداث رغم أنها من الشخصيات المحورية التى تتركز عليها مجموعة من الحقول الدلالية الهامة ؟ ولماذا لم يعط كونديرا الكلمة للوسى رغم أنها من الشخصيات المهمة ؛ فقد أحبها لودفيك حبا عميقا وكذلك كوستكا ؟ .

إن التشابه بين زهرة ولوسى غريب . فالاسمان مترادفان . فالزهرة ألمع الكواكب ، واسم لوسى مشتق من الكلمة اللاتينية lux lucis بمعنى ضوء ، وكلمة lucide تشير إلى النجمة الأكثر لمعانا فى مجموعات الأجرام السماوية . وكلتاهما فتاتان يتيمتان بسيطتان غير متعلمتين ، هربتا من الأسرة لقهر وقع عليهما . عملت لوسى عاملة فى مصنع فى بلدة فى مقاطعة أوستروفا ، بعيدا عن أسرتها ، وقطعت كل الأواصر مثلما فعلت زهرة . يشع منهما تحرر غريب وقوة داخلية وإصرار وجدية فطرية تعبر عن نفسها فى المحافظة على العرض والعفة دون تقديم مبررات ، فلم تستسلما للحب رغم عمق العاطفة التى كانت تربطهما بالحبيب . ويبدو لى من التحليل السابق أن هاتين الفتاتين البسيطتين تمثلان الفطرة المتحررة من قيود القوالب المسبقة ، بعيدا عن الخطاب المقولب اللاصق بأطر النظام السياسى وبعيدا عن شعارات المثقفين ؛ وكأن الفساد الحقيقى ينخر فى عقول المثقفين ، وأنصاف المتعلمين . ولذلك لا تتكلم زهرة أو لوسى حيث إن اللغة نفسها ملوثة ولابد من خلقها من جديد . وهاتان الفتاتان البسيطتان مضيئتان بهذا النقاء الداخلى والتحرر من الانتماء إلى تجمعات سواء كانت هذه التجمعات اجتماعية أو سياسية أو دينية أو حزبية ... إلخ . إنهما صفحة بيضاء ...

الذات والذاكرة

صفحة بيضاء ... ؟ هل معنى هذا أنها بدون ذاكرة ؟ من

الأشياء الغريبة فى الانتفاضتين أن الذين انتفضوا ليسوا الجيل الذى عاش النكبات العظمى ولكنهم الأجيال الصغيرة التى لم تعرفها . ثم إن الانتفاضتين اعتمدتا على التقاليد المتوارثة القومية العريقة العميقة التى تنتقل من جيل إلى جيل من خلال آليات معقدة .

تحتل الذاكرة والنسيان موضعا محوريا فى أعمال كونديرا ، وكذلك يمثل التاريخ الممتد وضعا هاما فى أعمال نجيب محفوظ ، والمنطلق واحد . يقول محفوظ :

« أنا أتصور أن التجربة التى أعانيها سنة ١٩٦٠ تتضمن إحساسا بجميع الأحداث السابقة على ذلك التاريخ إلى يوم ميلادى . . . بل إلى يوم ميلاد الأرض إن شئت . ولن يتسنى لنا فهمها الفهم النفسى والاجتماعى إلا إذا تصورناها فى موقعها المتأثر بالماضى كله . الزمن على هذا الأساس يمثل روح الإنسان المتطورة النامية . وهو الحافظ لتجربة الإنسان فى الحياة ؛ ولذلك فهو وإن مثل للفرد الفناء فإنه يمثل للنوع الخلود[٩] » .

أما كونديرا فيقول فى كتاب الضحك والنسيان :

« . . . النسيان . إنه أعظم مشكلات الإنسان الخاصة : الموت بوصفه فقدان الذات . ولكن ما الذات ؟ هى مجموع كل ما نتذكر . ومن هنا ما يرعبنا فى الموت ليس أنه فقدان المستقبل ولكن فقدان الماضى . إن النسيان هو نوع من الموت الموجود على الدوام فى داخل الحياة . . . ولكن النسيان هو أيضا مشكلة السياسة العظمى . عندما تريد دولة عظمى أن تجرد دولة صغرى من وعيها القومى تستخدم منهج « النسيان المنظم » . . . إن الدولة التى تفقد إحساسها بماضيها تفقد نفسها تدريجيا . . . »[١٠] .

ويؤكد محفوظ البعد الجمعى للذاكرة . إن التاريخ برمته متراكم فى الذات ، وهى تعيش تجربتها الخاصة فى ظل هذه الشجرة المورقة التى تنشر ظلها . ولا أريد الدخول فى تفاصيل آليات الذاكرة الجمعية التى أصبحت محط اهتمام علماء النفس والاجتماع ، ولكن الذى لاحظته فى (ميرامار) هو أن محفوظ اختار عامر وجدى فى الثمانين من العمر لكى يزوده بهذه الذاكرة الممتدة التى تستطيع أن تحوى الحاضر والماضى فى نظرة شاملة . أما جيل الشباب فلا ذاكرة لأبنائه سوى المآسى الشخصية التى لا تجاوز محيطهم الفردى وجرحهم الذى ظلوا ينكأونه بكل قواهم وطاقاتهم حتى نزف . عامر وجدى يستطيع أن يعيش الحاضر لأنه عاش الماضى ، أما الجيل الجديد فجردهم الإطار السياسى والاجتماعى والثقافى من ذاكرتهم القومية . فتنطبق مقولة كونديرا على قوى الاحتلال بقدر ما تنطبق على الأنظمة الشمولية التى تجرد شعوبها من كل ذاكرة لكى تتم السيطرة الكاملة على الحاضر ، ومحاولة تشكيل المستقبل .

أما عند كونديرا ، فتدور عقدة رواية (النكتة) حول الضغينة التى تبقى مستعرة فى قلب لودفيك ، ويظل لمدة سبعة عشر عاما يجتر الرغبة فى الانتقام ممن تسبب فى محنته . ولكن . . الناس والأوضاع تتغير ، ولابد للذكريات هى الأخرى أن تأخذ هذا التغير فى اعتبارها . فإذا ظلت الذكرى جامدة وتحجرت أضلت صاحبها . فعندما لقى صديقه الذى خانه وظل يحلم بالانتقام منه طوال سبعة عشر عاما وجده قد تطور وأصبح شخصا آخر ، غير الذى يريد الانتقام منه ؛ وجده قد تغير إلى مثل ما تغير إليه هو نفسه ، ففقد الانتقام معناه . فلابد للذكريات أن تتشكل بأبعاد الذات الجديدة بحيث تكتسب دلالة جديدة وإلا يسبب تحجرها تحجر الذات نفسها .

وهذا ما يكتشفه لودفيك فى نهاية الرواية ولكن بعد فوات السنين وفوات الأوان ! وهذه هى مأساته الحقيقية ؛ لا طرده من الجامعة ومن الحزب : فالمأساة هى بلوغ المعرفة بعد فوات الأوان .

وقد عرف الإغريق ذلك ؛ وصكوا له مصطلح opsimathia[١١] .

ملحق ١

تعريف بميلان كونديرا

ولد ميلان كونديرا فى أول أبريل ١٩٢٩ فى مدينة بورنيو التشيكوسلوفاكية . واضطر بعد الانقلاب الشيوعى سنة ١٩٤٨ إلى قطع دراسته الجامعية وعمل فى مجالات مختلفة : عامل يدوى فى البداية ، ثم عازف بيانو فى أحد البارات ، ثم قرر أن يكرس حياته للأدب والسينما . درس فى المعهد العالى للدراسات السينمائية حيث تتلمذ على يديه مخرجو الموجة الجديدة ، التشيك والبولنديون . نشر روايتين باللغة التشيكية : فى سنة ١٩٦٧ (النكتة) التى نالت جائزة الناشرين التشيك ، وفى سنة ١٩٦٨ (غراميات مضحكة) . وبعد الغزو السوفيتى سنة ١٩٦٧ صودرت كل أعماله وحذف اسمه من الكتب الرسمية . فترك وطنه سنة ١٩٧٥ واستقر فى فرنسا . وفى سنة ١٩٧٩ أسقط النظام الحاكم فى تشيكوسلوفكيا عنه الجنسية بعد صدور روايته (كتاب الضحك والنسيان) . لم يستطع كونديرا نشر أى عمل من أعماله فى موطنه بعد سنة ١٩٦٨ ، ولذلك نشرت أعماله فى ترجمات فرنسية عند الناشر جاليمار ، فنالت نجاحا عالميا كبيرا ، منها (الحياة فى مكان آخر) ، و (خفة الوجود غير المحتملة) ، و (رقصة الوداع) . وقد نال كونديرا مجموعة كبيرة من الجوائز العالمية منها سنة ١٩٧٣ جائزة ميديسيس الفرنسية للأدب الأجنبى ، وجائزة مونديللو الإيطالية ، وجائزة الكومنولث الأمريكية ، وجائزة أوروبا للأدب . ومنحته إسرائيل جائزة القدس سنة ١٩٨٥ وقبلها . هذا من الأشياء الغريبة بالنسبة لفنان عانى القهر والاضطهاد ؛ فهذا القبول ، من العلامات المؤشرة لموقف المثقفين فى بلاد أوروبا الشرقية تجاه إسرائيل ، كيف تفسر هذا ؟

ملحق ٢

(النكتة) لميلان كونديرا :

تقدم قصة (النكتة) من خلال أربع صيغ فى شكل الحكاية بضمير المتكلم . الراوى الأساسى لودفيك يان هو أيضا الشخصية الرئيسية ؛ وثلاثة رواة فرعيين : هيلينا بوصفها « ضحيته » ، ياروسلاف بوصفه زميل الدراسة ، وكوستا بوصفه صديقه وعدوه الإيديولوجى .

ورغم كل القصص الفرعية التى تقدم فى الرواية ؛ تتمركز قصة (النكتة) حول لودفيك ، الذى نشأ فى قرية صغيرة من جنوب مورافيا ، وانخرط فى الحركة السياسية أيام دراسته الجامعية فى براج الخمسينيات . ثم فصل من الجامعة وطرد من الحزب بسبب نكتة سياسية لم يقصد منها سوى إثارة صديقته فى هذه الآونة . وكان لزميله زيمانيك دور فعال فى ذلك . وحكم على لودفيك بالأشغال الشاقة فى أحد مناجم أوسترافا . وأثناء وجوده فى المعتقل يقابل لوسى ويعيش معها قصة حب عميقة وقد قضى أيضا عدة سنوات فى السجن . ثم رد له اعتباره وأتم دراسته الجامعية . ولكن الجرح لم يندمل ؛ وظل يبحث عن طريقة ينتقم بها من زيمانيك لما ألحق به من أذى . فخطط للانتقام بغواية زوجة زيمانيك إبان زيارة قام بها لمسقط رأسه . غير أن انتقامه تحول إلى نكتة أخرى ، إذ كان زيمانيك يبحث عن وسيلة للتخلص من زوجته .

وتتضمن (النكتة) سبعة فصول : الفردية منها (الأول والثالث والخامس) على لسان لودفيك ، والزوجية على لسان الشخصيات الأخرى (الثانى هيلينا ، الرابع ياروسلاف ، السادس كوتسكا) ؛ أما الفصل الأخير فهو مقسم إلى تسع عشرة فقرة قصيرة : الفردية منها على لسان لودفيك ، والزوجية مقسمة بين هيلينا وياروسلاف (الرابعة والرابعة عشرة والسادسة عشرة لهيلينا ، والباقية لياروسلاف) . أما من حيث الحجم النصى : فإذا كان حيز هيلينا يمثل وحدة ، فكوتسكا وحدتين ، وياروسلاف ثلاثا ، ولودفيك إثنى عشرة وحدة .

الهوامش :

(١) اعتمدنا فى دراستنا لرواية كونديرا النكتة على الترجمة الفرنسية التى أشرف عليها المؤلف نفسه ، حيث إنه يتقن الفرنسية ويكتب بها :
Milan Kundera, **La Plaisanterie,** traduit du tcheque par Marcel Aymonin, preface d'Aragon, nouvelle edition entier-ement **revisee par** Claude Courtot et l'auteur, Paris Gallimard 1980. Titre: Original Zert. publie 1967.

(٢) **ميرامار** : نشرت قبل الغزو الإسرائيلى واحتلال سيناء مسلسلة فى الأهرام من سبتمبر إلى ديسمبر ١٩٦٦ . قبل أن تصدر فى كتاب فى أبريل ١٩٦٧ .
النكتة : انتهى كونديرا من تأليفها فى ديسمبر ١٩٦٥ ثم نشرت أثناء ربيع براغ فى ١٩٦٧ قبل الغزو السوفيتى واحتلال الجيش الأحمر تشيكوسلوفاكيا فى أغسطس ١٩٦٨ . وحصل كونديرا ، عن هذه الرواية ، على جائزة الناشرين التشيك .

(٣) فاطمة موسى « ميرامار » القاهرة ، أبريل ١٩٦٧ .

(٤) لطيفة الزيات « نجيب محفوظ : الصورة والمثال » القاهرة ، كتاب الأهالى ١٩٨٩ .

(٥) انظر : Pierr Zima, "Le mythe de la monosemie" dans **Pour une sociologie du texte litteraire,** Paris, Union Generale d'Editions, 1978, pp. 107- 166.

(٦) انظر : Kathleen V. Willkes **Real People: Personal idetntity without thought Experiments,** Oxford, Clarendon Press, 1989. Jonathan Glover, 1: **The Philosophy and Psychology of personal Identity,** London, Viking, 1989.

(٧) لطيفة الزيات : المرجع السابق .

(٨) ل . س فيجوتسكى ، التفكير واللغة ، ترجمة طلعت سعيد ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٦ .

(٩) نجيب محفوظ يتحدث عن فكره وشخصياته : مقابلة مع ألفريد فرج . القاهرة ، الهلال سبتمبر ١٩٦٥ .

(١٠) انظر **"Afterword: A Talk with the Author by Philip Roth", in The book laughter and forgetting,** translated from the czech by Michael Henry Heim, Middlesex Penguin, 1983.

(١١) لمزيد من التفصيل ، راجع مقالة أحمد عتمان ، « الزمن المأساوى فى الفكر الإغريقى » القاهرة ، ألف ، العدد التاسع ، ١٩٨٩ .

المفارقة الروائية والزمن التاريخى

دراسة مقارنة بين (التربية العاطفية) لفلوبير و(البيضاء) ليوسف إدريس

أمينة رشيد

« أطلق أول منظرى الرواية ، أى علماء الجمال فى بدايات الرومانسية ، اسم المفارقة على هذه الحركة التى من خلالها تتعرف الذات نفسها ثم تلغيها » .

(جورج لوكاتش ، نظرية الرواية ، ص ٦٩) .

يقع مفهوم المفارقة فى موضع بين البلاغة والفلسفة . فبينما لا يذكرها البعض من البلاغيين ، تحتل عند بعضهم الآخر مكانة المجاز الأساسى مع الاستعارة والكناية والمجاز المرسل .[1] ومن خلالها يعبر الدال عن مدلول يخفى مدلولا آخر متناقضاً معه ، على نحو ما نرى عندما يقال لرجل سفيه : « كم أنت ذكى ! » . ويبدو المدلول المختفى معبرا عن حقيقة القول ، ولكنه يظل ملتبسا ، إذ إن قصدية المتكلم يمكن التشكيك فيها ، ولا تتضح إلا من خلال سياق ثقافى فكرى مشترك بين منتج القول ومتلقيه .

ونجد المفارقة أيضا بوصفها مفهوماً أساسياً فى نظرية السرد الحديثة ، إذ تبدو منافسة لهيمنة الاستعارة[2] . فالمفارقة نظرة إلى العالم ، وموقف من حقيقة الأشياء ، جسّدها « سقراط » الذى اعتبرت حياته إخفاء للحقيقة من أجل الوصول المنهجى إليها[3] ، وجعلتها الرومانسية الألمانية مفهوما أساسيا لمعرفة العالم وكتابة العمل الأدبى ، تبلور مع جنس الرواية الناشىء .

فالمفارقة ترتبط بنشأة الرواية ، إذ إنها ولدت فى الغرب عندما سكنت الآلهة ، حسب عبارة لوكاتش[4] ؛ أى عندما نضج الإنسان وتحققت الذات عبر قدرتها فى التشكيك والنقد ، متمكنة من إعادة ترتيب سُلّم القيم ، فى عالمٍ فقد اتساقه المثالى ، الواضح الملامح والتدرجات . فقد اعتبر « شليجل » ومن جاء بعده من الرومانسيين الألمان أنّ المفارقة هى العلاقة المركبة بين الأنا والعالم ؛ هذه العلاقة التى تعرف من خلالها « الأنا » أنها ليست ذاتاً مفرطة ومستقلة ، كما أنّ العالم ليس كتلةً موضوعيةً صماء . فتنشأ عن هذه المعرفة مفارقةٌ بين الفرد والعالم ، تتجسد فى حرية الفرد فى أن ينفى الشىء ويثبته عبر رؤيته للمسافة التى تفصل بين الذات والعالم ، وتربط بينهما فى آن .

وحسب هذه الرؤية ؛ فثمة تناقضان أساسيان يحكمان الرواية :

(١) فبين الأنا والعالم ؛ حيث تستطيع الذات الحرة أن تنقد العالم .

(٢) بين النهائي واللا نهائي ؛ أى بين محدودية العالم ونسبيته ورغبة الإنسان فى بلوغ اللا نهائى والمطلق .

وفى دراسة سابقة ناقشنا شروط نشأة الرواية ، الثابتة والمتغيرة ، فى المقارنة بين المجتمعات والثقافات المختلفة ، واستطعنا تحديد فكرة محورية للمقال : إنّ الشرط الأساسى لوجود جنس الرواية وازدهاره يكمن فى صعود الفكر النقدى لدى المجتمع ، وتكوين مفهوم ناضج للذات فى علاقاتها بالعالم(٥) . أريد هنا أن أعمِّق شرط المفارقة الروائية من خلال المقارنة بين نموذجين للبطل الروائى فى فرنسا ومصر ، اخترتها فى فترات أزمة تاريخية ، حيث ظهر فى المجتمعين نمط البطل السلبى السائد فى فضاء الرواية(٦) ، كى أدرس من خلالها العلاقة بين المفارقة والزمن التاريخى فى المجتمعين . وسوف أقارن هنا بين نمطين من المفارقة : « السخرية » فى (التربية العاطفية) و« التهكم » فى (البيضاء) . فيُظهر التشكيل الساخر لـ (التربية) الاستمرار الجدلى للمفارقة فى علاقتى البطل بالعالم والراوى بالبطل ، بينما يكمن النمط التهكمى لـ (البيضاء) فى انتهاء المفارقة عند الحكم الأحادى الذى يصدره الراوى – البطل فى خطابه التقريرى الذى يدين العالم ويجرِّم الآخرين ، فيسود الخطاب التقريرى الرؤية التقييمية للرواية . فبرغم تهكم الراوى من البطل ؛ أى من نفسه ، يحدث عبر السرد تضامن بين الراوى والبطل المهزوم ، يجعل من الشخصيات الأخرى ، الثورية – شوقى والبارودى – المسؤولين الأساسيين عن القضاء عليه دون أن يمكِّننا الروائى من سماع صوت هؤلاء الآخرين ، فيتحول جميع الشخصيات إلى ما يقوله الراوى عنها . وبرغم التشابهات الكثيرة بين الروايتين التى تبرر مقارنتنا – شبه السيرة الذاتية للبطل فى نوع « رواية التعلم » ، وتكرارية الفشل عبر مراحل الحياة ، والجدل بين الحب الواحد الممتد لامرأة لا تستجيب ، وتشتت الأفعال اليائسة . . . إلخ . إلا أن هناك اختلافاً أساسياً : [illegible] البنية المفارقة فى (التربية العاطفية) عبر تعدد [illegible] ، وإمكانية التشكيك فى صواب جميعها ، ودخول الخطاب غير المباشر الحر الذى من خلاله يحطم قول الراوى خطاب البطل ، وغيابها فى (البيضاء) التى تعطى مظاهر شكلية للسخرية لكنها لا توصل للقارىء إلا حكماً واحداً أحادياً . فتعدد الأصوات ليس فى أخذ الكلمة وضمان الحوارية ، بل فى وجود التوتر والصراع فى البنية السردية ، بين المواقف والشخصيات وأشكال التداخل ، وهو الشرط الذى نجده فى (التربية العاطفية) ولا نجده فى (البيضاء) . فإذا كان هنا وهناك موقف إيديولوجى مضاد من التيارات الثورية ، ففلوبير مثل إدريس يدين الثوريين ويسخر منهم ، إلاّ أنّ هذا الموقف يسود الفضاء الروائى لـ (البيضاء) بينما تنقذه فى (التربية) صراعية الحياة ، والمواقف ، والمفارقة فى صوت الراوى . لكن ما ينقذ (البيضاء) من تقريريتها وبديهياتها الإيديولوجية الساذجة هذا التوتر بين صوتين للراوى : صوت الراوى العالم بكل شىء فى أمور الدنيا والسياسة والإيديولوجيا والصوت الآخر له ، المعبِّر عن الجدة والشك والجهل الذى يسود رواية العلاقة مع المرأة المحبوبة ؛ هذا الصوت الذى يحدد ملامح البطل السلبى ومصيره كما سوف نراه . وفى هذا التردد بين صوتى البطل الراوى نرى بدايات لسلسلة الأبطال – الضد التى سوف تسود الحقبة التالية من الراويات فى مصر ، كما نرى أيضا بداية التشكيك فى صرامة صوت الراوى العالم بكل شىء الذى كان سائداً فى الرواية العربية السابقة .

إنّ فشل البطل ، على جميع مستويات سيرة حياته فى الروايتين ، يبدو هنا وهناك محوراً أساسياً لاستطراد المفارقة . وفشل البطل المتكرر يندرج فى زمن مأزوم هنا وهناك : فرنسا بعد فشل ثورة ١٨٤٨ ومصر فى أواخر الأربعينيات وبدايات الخمسينيات – برغم أنّ التواريخ لاتُقال بوضوح عند يوسف إدريس ، وهذه من العلامات الدالة كما سيأتى فيها بعد – بين حركة التحرير والقمع السياسى الذى عرفه المجتمع المصرى فى هذه الحقبة . فيقوم التجسيد الشكلى للمفارقة فى الروايتين على انحدار الزمن مع بناء البطل ، وتنطلق بنية الرواية من هذه المفارقة الأساسية . فهناك كما ذكرنا ، بنية فشل فى الروايتين : عند فلوبير ترتبط هذه البنية بموضوع انتشر فى رواية القرن التاسع عشر فى فرنسا : فقدان الأوهام : أما عند يوسف إدريس ، فتعتبر مختلفة عما سبقها من مواضيع للرواية القائمة على المحاكاة مع التفرقة بين الخير والشر ، بين التفاؤل

والتشاؤم ، بين أبطال إيجابيين وأبطال يسيطر عليهم قدرهم اللعين أو قيمتهم الاجتماعية (عند نجيب محفوظ ، عبد الرحمن الشرقاوى ، وغيرهما) ، برغم أنّ الصوت الأحادى لإيديولوجيا البطل - الراوى عند إدريس - سوف يسترد ثنائية الخير والشر .

فى أعمال يوسف إدريس نفسه ، هناك نغمة أخرى فيما سبق مباشرة من أعمال قصصية ؛ (قصة حب)[٧] مثلاً ، حيث تتشكل الرواية حول إيجابية البطل الثورى . أما فى (البيضاء) فالبطل ينسحب تدريجيا من التزاماته المختلفة فى الحياة كى يكرّس فكره وحياته حول حبه الملّح ، من جانب واحد ، لـ « سانتى » ، البطلة اليونانية الثورية ، بينما يسود تهكم الراوى - البطل لذاته أسلوب الرواية كلها . فما علاقة هذه الرؤية الساخرة للبطل - أو التهكمية - بالأزمة التاريخية فى المجتمعين ؟ ما علاقة الزمن السردى بالزمن التاريخى خارج النص ؟ مما يصل بنا إلى السؤال الجوهرى : ما العلاقة بين الأدب والتاريخ ؟

لقد حدد فلوبير بنفسه علاقة روايته بالتاريخ وقدّم دلالتها على أنها رواية فشل جيله ، فشل الجيل الرومانسى : حفرت رجعية ٤٨ هوة بين الفرنساتين : فرنسا التقدمية ، والأخرى الرجعية »[٨] وهناك بالفعل تسجيل للتاريخ فى (التربية العاطفية) عَبْر ذكر عدة تواريخ أساسية فى ذاكرة القارىء الفرنسى : يومى انتفاضة ٢٣ ، ٢٤ فبراير ١٨٤٨ ، يونية وقتل الإرهاصات الأولى للديمقراطية ، ١٨٦٧ وقد استقر النظام الرأسمالى فى فرنسا ، وفقد الشباب الرومانسى هويته المتمردة ، المطالب المختلفة للجماهير الشعبية وللفئات الأخرى ، إقالة الملك وسقوط القصر . . . إلخ ، كما تمثل الشخصيات الروائية المختلفة أنماطاً اجتماعية موجودة فى الواقع : الرأسمالى الناشىء والرأسمالى الناجح ، أنماط من الأبطال الثوريين أو المتمردين أو الساخرين ، نساء من فئات مختلفة فى المجتمع البرجوازى .

أما يوسف إدريس فيؤكد بدوره أنّ روايته وثيقة تاريخية لفترة من حياته ومن حياة بلاده : « فإن كان بطلها هو (يحيى) إلا أنها وثيقة حية لفترة خطيرة من فترات الحياة فى بلادنا ، فترة لا أعتقد أن أحدا تناولها »[٩] . أو : « عندما كتبت مثلا رواية (البيضاء) فقد كنت أريد أن أكتب تاريخ هذه الفترة من حياتى »[١٠] ، أى هذه الفترة التى اعتنق فيها الشيوعية . عكس (التربية العاطفية) لا نشهد هنا فاعلية هذا التاريخ ، بل يتحول المروى إلى صورة ذهنية عبر أسلوب البطل - الراوى . وسوف نرى كيف أن هذا الخطاب الأحادى التقريرى متطابق - للأسف - مع خطاب السلطة السياسية الإيديولوجية فى تلك الفترة من تاريخ مصر المعاصر .

وهنا سوف أحاول اكتشاف ما لا يقوله النصّ عن التاريخ ؛ أى عن هذا التاريخ المتضمن فى النص الروائى ، أى التاريخ كما يعيد النص تشكيله لإنتاج دلالة غير الدلالة التى يصرّح بها على لسان الراوى أو الراوى - البطل أو الشخصيات الأخرى . وأستند هنا إلى تعريف « بيير باربريس » للمعانى الثلاثة لكلمة historie بالفرنسية ، التى تشير بالعربية إلى كلمتين : التاريخ والحكاية . فهناك ثلاث دوائر للـ historie :

١ - التاريخ بمعنى الوقائع والأحداث التى تكون فترة تاريخية .

٢ - التاريخ بمعنى الفرع المعرفى الذى يدرس الوقائع التى ينتقيها ويسميها .

٣ - الحكاية المتضمنة فى الأعمال الأدبية التى تقول هذا التاريخ الآخر غير المسمى ، غير المعروف أحيانا ، أو المتجاهل عمدا فى التاريخ الرسمى : تاريخ الأزمة فى فترات الازدهار ، تاريخ الركود فى فترات التقدم ، هذا الإيقاع الآخر الذى لا يقوله إلا الأدب[١١] .

وهو بالدقة هذا الإيقاع الروائى بين الغائب والحاضر الذى أريد تحليله عبر « بنية الفشل » فى المقارنة بين (التربية العاطفية) و(البيضاء) .

وسوف أجرى هذا التحليل عبر ثلاثة مداخل للروايتين :

١ - الحبكة الروائية .

٢ - قول الراوى .

٣ - بناء الزمن .

أ - الحبكة الروائية :

تتميز الروايتان على مستوى الحبكة ، بالقطع مع ما سبقها من روايات فى مجتمعها ، ولذلك نرى اختلافا فى منظور الحبكة هنا وهناك ، فقد اعتبر تفكك الحبكة فى (التربية العاطفية) فشلا روائيا عندما ظهرت الطبعة الأولى للرواية فى ١٨٦٩ ، ولم يمجدها إلا الروائيون الجدد الفرنسيون عندما تم تقييم الشكل الروائى الذى لا يتسم بنظام الحبكة : بداية ، قمة ، نهاية . أما (البيضاء) ، فلا نجد فيها أيضا خط الحبكة هذه ، وتتسم بصور التكرار الذى يتعارض مع مفهوم تطور البطل السائد فى جماليات الرواية التقليدية ، عامة ، ومفهوم البطل الإيجابى الذى انتشر فى رواية الواقعية الاشتراكية وبعض روايات العالم الثالث فى الخمسينيات ، خاصة .

يقوم التسلسل السردى - فى غياب خطّ البداية ، القمة ، النهائية-على المفارقة بين البداية والنهاية[١٢] فى الروايتين : فى البداية كانت رومانسية « فريدريك » والتزام يحيى الثورى . أما النهاية فتظهر انتهازية الأول ويأس الثانى ؛ فيحدث الفشل فى الحالتين مع قتل الحلم - الوهم .

فى البدء إذن ، كانت الأحلام العظيمة : الفردية لفريدريك والقومية ليحيى : « فكر فريدريك فى الغرفة التى سوف يقطنها هناك ، فى خطة دراما ، فى مواضيع لوحات فنية »[١٣] . أما يحيى فيقول : « فالعمل الذى نقوم به جاد وخطير (. . .) . كنا فى عنفوان معركة الاستقلال ، ومجلتنا تخوض حرباً لا هوادة فيها لإعداد الشعب للمعركة ولا مجال للعاملين فيها للتفكير فى غير العمل والكفاح (. . .) والمعركة ضد الاستعمار قائمة فى كل مكان . . . فى السودان ومصر وسورية والبلاد العربية وشمال أفريقيا وقبرص وفى كل مكان »[١٤] .

تبدأ (التربية العاطفية) بأحلام البطل الرومانسى ، خريج الثانوية العامة الذى يستعد لترك مدينته الإقليمية من أجل دراسة الحقوق فى جامعة باريس . وتسير الرواية بعد ذلك عبر المشاهد غير المترابطة ، التى لا تنمو فيها شخصية البطل بالمعنى المعروف للرواية التقليدية ، ولا تتصاعد الحبكة من صراع إلى قمة ثم حل ، بل ينتقل البطل بين خموله وحلمه الرومانسى وطموحاته التى فجرتها باريس العاصمة نحو التحقق الاجتماعى ، بين حبه الواحد والوحيد حتى آخر الرواية (« لمدام آرنو ») ومغازلته لفتاة نصف داعرة تارة ، وسيدة ثرية فى المجتمع تارة أخرى (« روزانيت » و« مدام دامبروز » زوجة الرأسمالى الناجح) . ويتجول فريدريك وحيدا ، حتى إذا صاحبه أحد ، فى باريس مذهلة ، نراها فى كل ساعة من ساعات الليل والنهار ، تندلع فيها الثورات المختلفة لهذه الفترة بين ١٨٤٠ و١٨٤٨ ، فى صراع حاد للطبقات وحشود جامحة للطلاب . ينسجم فريدريك أحيانا مع ما يحدث ، ويتأمل المشهد غير منتم غالبا : « الجرحى الذين يسقطون ، والموتى الممددون لا يبدون جرحى حقيقيين ولا موتى حقيقيين . كان يبدو له أنه يشهد مسرحية »[١٥] . فى حركة تنازلية نرى إحباطه التدريجى وموت أحلامه . وتنتهى الرواية بهذه الملحوظة المشحونة بالمرارة ، التى يتبادلها مع « دى لورييه » ، صديق طفولته ، عندما يتذكران بأسى أوّل بيت دعارة ذهبا إليه . وتنتهى الرواية بهذا التأمل الحزين : « قال فريدريك : كان هذا أفضل ما عشناه ! » ، ويتجاوب معه « دى لورييه » : « نعم ، ربما ؟ هذا أفضل ما عشناه ! »[١٦] .

فى هذا التفكك للحبكة نرى علامة مهمة لمحتوى الأزمة التاريخية التى عبر عنها فلوبير ، وسوف نرى تأكيد ذلك فى تحليل قول الراوى والزمن الروائى فى (التربية العاطفية) .

أما (البيضاء) ، فتعبر أيضا عن أزمة تاريخية عبر الشكل المتوتر للحبكة أو اللا حبكة الممتدة بين لقاءات البطل اليومية مع « سانتى » ، فى الساعة الثالثة والنصف ، ومشاهد مختلفة لحياته العاملة والمناضلة واشتراكه فى مجلة معارضة ، كتابة وإدارة . هنا أيضا لا نصل إلى قمة صراع أو حلّ ، إذ إنّ الحدث ينتقل عبر فترات بين إحباط الحب وإحباط العمل السياسى والنقابى والوظيفى . ويبدو فى أول الرواية أن لا مكان للحب فى الحرب الدائرة بلا هوادة ضد الاستعمار ، لكن تدريجيا نرى يحيى ينسحب من كلّ شىء فى الحياة إلا « سانتى » ، ويقطع الريف إلى المدينة ، من بولاق إلى الزمالك ، عبر مشاهد متتالية للقاهرة ليست متصلة هى

الأخرى بخط حبكة متنامية حول حدث . ونرى الواقع المروى دائماً من وجهة نظر البطل ، واقعاً يراه متدنياً برائحة الأحياء الشعبية - ويصف نتانتها - وأصواتها - التى يسمعها مُزْعجة - فى تناقض يؤثره البطل - الراوى بينها وبين رقة سانتى وجمالها وكمال خلقها ؛ فنراه تدريجيا ينفر من كتابته ودوره فى المجلة ، ومن ممارسة الطب فى الحى الشعبى ، ومن العمل النقابى بين عمال الورش ؛ فى مفارقة حادة حسب زاوية البطل للرؤية بين العامل فى الواقع والصورة المثالية الشيوعية للبطل التى ينتمى إليها إيديولوجياً . وفى صراع أخير مع المجموعة الشيوعية التى ينتمى إليها يحيى ؛ تبعد عنه « سانتى » تعسفياً ، ثم يسجن ، وتنتهى الرواية بهذه الملاحظة العدمية : « ولو أن أحداً لوّح لى أن سانتى ممكن أن تتحول ذات يوم إلى ذكرى لخنقته احتجاجاً وغضبا .

ولكن أحدا لم يقلها ، حتى أنا لم أقلها لنفسى ، إنما بلا قول أو ضجيج تكفّل الزمن بكل شىء ، وفى صمت وبلا مؤشرات الزمن القاتل . نهاية الأشياء . . . »[١٧] .

ولنقف عند هذه الملاحظة التى تنهى الرواية لكى نتساءل : هل وصل إلى القارىء هذا الشعور بالقضاء على كل شىء بفعل الزمن الروائى أو تلقاه من خلال قول الراوى التقريرى ورؤيته الأحادية ؟ .

٢ - صوت الراوى :

ويتجدد فى الاختلاف بين ضمير الغائب فى (التربية العاطفية) وضمير المتكلم فى (البيضاء) ، رغم إعلان فلوبير فى أوراقه الخاصة أن التجربة الروائية تعكس تجربة معيشة بينه وبين السيد والسيدة « شليسنجر »[١٨] ، بينما لم يعلن يوسف إدريس فى شهاداته إلا عن معايشة الجزء العام للتجربة : علاقته بالمجموعة الشيوعية وتاريخ الفترة : ففى الروايتين هناك رؤية ساخرة للبطل عبر قول الراوى الغائب - الحاضر فى (التربية العاطفية) من خلال الحكم المباشر والأسلوب غير المباشر الحر . حيث يختلط صوت الراوى بصوت البطل دون أية علامة شكلية للتمييز بين القولين ؛ وعبر تهكم البطل على ذاته فى (البيضاء) من خلال القول المباشر .

يصف راوى (التربية العاطفية) البطل الشاب الرومانسى ، المتأمل لذاته ، الكسول ، كثير المشاريع وقليل الإرادة ، شبه العاجز عن الفعل ، فيتدخل فى الحكم عليه عبر الخطاب غير المباشر الحر : « يجد أن السعادة التى تستحقها نفسه الممتازة قد تأخرت »[١٩] . وهذه السخرية من أحلام البطل الكبيرة وفعله القليل تعود بوصفها مفتاحاً قيمياً أساسياً للراوية . « إذ إن القرارات المبالغ فيها لم تكن تكلفه الكثير »[٢٠] ، وكان لديه « خطط لكتب ، مشاريع سلوكية ، توجهات نحو المستقبل »[٢١] ، و : « لم يكن يرى فى المستقبل إلا سلسلة لا نهائية من سنوات مليئة بتجارب العشق »[٢٢] أو : « مثل مهندس يصنع مشروع قصر ، كان يدبر حياته مسبقا ، ويملؤها بالأشياء الرفيعة ، الرائعة »[٢٣] . ويتحول كل هذا عندما يرث عما ثرياً له ، إلى جهد لتأسيس شقة فاخرة ، مليئة بهذه الأشياء « الرفيعة ، الرائعة » ، كى يستقبل فيها « عاشقة المستقبل » أى « مدام آرنو » . ومن الملاحظ أن بطل يوسف إدريس ، يحيى ، انشغل أيضا بتأسيس شقة فى الزمالك ، يبتعد بها عن إزعاج بولاق وتمكنه من استقبال سانتى فى ظروف أفضل . وإذا كان هناك أيضا أسلوب ساخر فى (البيضاء) يتهكم من خلاله البطل على نفسه ، فيتم ذلك عبرالقول المباشر . فى صورة تكرارية أيضا ، تتردد مرارا فى نسيج الرواية ، يسخر البطل من شكله وابتسامته البلهاء : « وعلى وجهى ابتسامة معوجة لا تطاوعنى كلما حاولت أن أجعلها ابتسامة حبيب اختلت وكادت تصبح ابتسامة أبله »[٢٤] ، ومن التزامه : « كل شىء يجرى وكأنها الخطة لجيش محكمة وكل شىء ينفذ ، وكأننا فى خط النّار »[٢٥] . وهذه الصورة أيضا من الصور المتكررة فى الرواية التى تسهم فى بناء نظامها القيمى المضاد للثورة والذات معا .

وفى كلتا الراويتين ؛ ينتقل صوت الراوى من السخرية إلى التضامن مع رومانسية البطل والشفقة على يأسه . لكن هناك اختلافا بين أسلوبى هذا التضامن وهذا التقييم الإيجابى لحزن البطل الرومانسى : فى (التربية العاطفية) تبقى السخرية ملتصقة باللحظة الرومانسية ، بينما تنفصل اللحظتان فى (البيضاء) ؛ فحينما أراد « فريدريك » الانتحار ، يصفه

الراوى واقفاً على جسر فوق نهر السين والطبيعة تشاركه اليأس :

« كانت غيوم غامضة تجرى على وجه القمر . فتأملها وحلم بعظمة الأماكن ، وتعاسة الحياة ، والعدم الذى يحوط كل شىء . وطلع النهار . كانت أسنانه تصطك ، وتساءل فى نصف نعاس ، مبتل بالضباب ، والدموع تملأه ، لماذا لا ينتهى ؟ تكفى حركة واحدة ! وسحبه ثقل جبهته ، وتصور جثته عائمة فى المياه ، وانحنى فريدريك »[٢٦] .

ثم يسترد الراوى سخريته :

« لكن السور كان عاليا بعض الشىء ، فلم يجتزه فريدريك بسبب خموله »[٢٧] .

وفى آخر فصول الرواية وبرغم أنه قد وصل إلى قناعة أن « مدام آرنو » كانت حبه الوحيد وظلت كذلك « ألم تكن مثل جوهر قلبه ، الأساس نفسه لحياته ؟ »[٢٨] . وحزنه عليها عندما ضاعت ثروة زوجها وعرض أثاث منزلها للبيع فى المزاد العلنى ، وشعر « فريدريك » وهو ينظرُ إلى الأشياء التى تباع « كأن أجزاء من قلبه تذهب مع هذه الأشياء » ، رغم ذلك كله نجده فى النهاية غير مهتم حتى « بمدام آرنو » ، لا يفكر إلا فى ذاته ، ذاته فقط ، الضائعة فى أنقاض أحلامه ، مريضاً ، مليئاً بالألم واليأس »[٢٩] .

أما فى (البيضاء) فلحظات اليأس فاصلة ، لا سخرية فيها :

« وكدت أعود لخنق نفسى بالدموع .

لماذا أنا تعس هكذا ؟ يقولون إن الحب يسعد الإنسان ، وأنا لم أحب مرة إلا وشقيت ، وكأنى لا أحب إلا لأشقى . لماذا الحب من أصله ، وإذا كان لابد ، فلماذا أختار طريق العذاب والألم ، أية قوة مجنونة داخلى تدفعنى دائماً لتمزيق نفسى ؟ »[٣٠] .

وعندما يكتشف « يحيى » ، كما تقول اعتدال عثمان « أن الحلم تعويض هش لا يغنى عن التحقق الفعلى ، أوعن الأمل فى تواصل حقيقى »[٣١] ، يغمره اليأس ويعانى « أبشع أنواع العذاب ، إذا سألت نفسى ماذا أفعل عذَّبنى السؤال ، وإذا أجبت عذبتنى الإجابة ، وإذا حلمت تعذبت ، وإذا شككت أقاسى أمر الهوان »[٣٢] .

ويسخر الراوى فى الروايتين من تأمل البطل لذاته فى بداية ممارسته للطب ، نجد البطل فى (البيضاء) مؤديا لتمارين الرياضة أمام المرآة : « أجرب نفسى أمام المرآة . . وأجدها ابتسامة عسيرة ، وألعن نفسى لهذا الزيف »[٣٣] ، بينما يحلم « فريدريك » بوقفته ، محاميا ، فى المحكمة : « كان يرى نفسه فى قاعة الجلسات »[٣٤] ، أو عندما قرر الدخول فى انتخابات النيابة ، ينجذب لصورته « فى ثوب النواب »[٣٥] . ففى الروايتين ، إذن ، إدراك بأن البطل يعانى من انفصام حاد بين حقيقة ذاته ورؤيته لذاته عبر طموحاته وأحلامه .

أما حقيقة الذات فى الرواية ، فتظهرها علاقتها بصورة الواقع فى البنية الزمنية الذى يشكلها أسلوب الرواية . إن قدرة المبدع على بناء الزمن الروائى تسهم هنا فى تصور إعادة التشكيل الفنى لزمن الأزمة التاريخية عبر الأصوات المتعددة فى تحقق الرؤية المفارقة « لفلوبير » ، بينما تبقى رؤية يوسف إدريس محاصرة فى أحادية الأحكام الإيديولوجية المعادية لمجموعة المجلة . فيقيم التشكيل الفنى للزمن اللعب الأدبى بين حقيقة التاريخ وإبداع الجماليات ، فيظهر عند فلوبير التصارع الحى لقوى الواقع ، بينما يبقى يوسف إدريس خاضعا عبر تقريرية خطابه الروائى فى (البيضاء) لخطاب السلطة السائد فى أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات . وننتقل الآن إلى تحليل الزمن الروائى .

٣ - بناء الزمن :

ونحلله عبر ثلاثة مستويات :

١ - الإشارة الزمنية .

٢ - الزمكانية الروائية .

٣ - إيقاع الرواية .

(١) الإشارة الزمنية :

تتميز (التربية العاطفية) بكثرة الإشارات الزمنية من تواريخ أحداث الرواية إلى التواريخ الدالة لحياة فرنسا السياسية عبر الإشارة إلى الأحداث المهمة فى ماضى الشخصيات وفى تاريخ أسرتها ، بينما تبدو الإشارة الزمنية مبهمة وشبه ملغاة فى (البيضاء) ، برغم إعلان يوسف إدريس أنه يتحدث فى روايته عن فترة أساسية من تاريخ مصر المعاصر .

بدءاً من الجملة الأولى فى (التربية العاطفية) - فى ١٥ سبتمبر ١٨٤٠ . . .[٣٦] - حتى الأحداث الأخيرة التى تتركز حول ١٨٦٧ ، تتمحور الحبكة الروائية حول المراحل الأساسية لـ (التربية العاطفية) ، للبطل وجيله من الشباب الرومانسى : « ٥ سنوات بعد ذلك »[٣٧] ، « ذات يوم فى ١٢ ديسمبر ١٨٤٥ حوالى التاسعة صباحاً . . .[٣٨] إلخ . وترتبط هذه المراحل الخاصة بحياة الشخصيات أولا بتاريخ كل أسرة وطموحاتها ، وثانيا بتاريخ فرنسا الاجتماعى والسياسى بين ١٨٤٠ و١٨٦٧ ، وهى الحقبة التى شهدت اندلاع الصراع الطبقى والأيام الثورية بين ٢٣ - ٢٤ فبراير ١٨٤٨ حتى القمع فى يونية من السنة نفسها حتى استقرت بعد ذلك البرجوازية الرأسمالية فى البلاد .

ونجد حياة الشخصيات لا تنفصل عن الأحداث المروية . فـ« مدام مورو » ، والدة « فريدريك » التى ربته فى غياب أبيه الذى مات وهى حامل فيه ، تنحدر من أسرة نبلاء ضاعت ثروتها فتريد لابنها الصعود الاجتماعى ولاتحب ، إذن ، أن تسمعه ينتقد الحكومة لأنه سوف يحتاج إلى حماية كى يصبح كما تطمح إلى ذلك - « مستشارا للدولة ، سفيرا ، وزيراً »[٣٩] ، وقد يوحى بهذا نجاحه فى المدرسة . أما « ديلوربيه » فكان أبوه ضابطا فى جيش نابليون ، حاقدا لسوء حاله بعد تدهور الإمبراطورية ، حزينا على الإمبراطور ، يضرب ابنه ، وزوجته ، إذا حاولت الدفاع عن ابنها . و« دامبروز » ، وهو يمثل فى الرواية الرأسمالى الناجح ، فقد تخلى عن « الدال » ، لقب النبالة ، ليضمها إلى اسمه « دامبروز » ، ليختار الصناعة ويبنى ثروة مهمة : وهى الشخصية التى سوف تساعد « فريدريك » على صعوده فيما بعد ، والتى سوف يشتهى « فريدريك » زوجته الجميلة فى آخر مراحل انتهازيته وأعلاها ، وهناك شخصيات أخرى ذات أصول شعبية : « روزانيت » مثلا التى اشترك أبواها فى ثورة عمال النسيج فى ليون - وتعطينا هذه الأمثلة القليلة صورة للتماثل بين تاريخ الشخصيات الروائية وتاريخ فرنسا الاجتماعى ، وهى من العلامات الزمنية الأساسية فى (التربية العاطفية) .

ويأتى الكثير من الأحداث التاريخية فى تقديم الراوى للحبكة الروائية : الأيام المضطربة فى ١٨٤٠ ، وكل التفاصيل التى واكبت القانون الانتخابى والخلاف مع إنجلترا ، والملايين التى أنفقت فى غزو الجزائر . . إلخ ، بوصفها علامات تنبىء عما سيحدث بعد ذلك من ثورة دامية فى ١٨٤٨ . نشهد مظاهرات الطلاب وتضامن الشارع الباريسى ، بينما يتعرف « فريدريك » بعض الشخصيات التى سوف تتابع مصيرها مع تدهور الأحلام . يأتى التاريخ فى كلام الراوى أو على لسان الشخصيات ، فيقول ديلوربيه : « إن هناك ١٧٨٩ أخرى سوف تأتى » ، أو يصر مواطن برغم اعتراضات زوجه على الخروج إلى الشارع للانضمام إلى الثوار : « قد قمت بواجبى فى كل مكان ، فى ١٨٣٠ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٩ ! واليوم هناك معركة . لابد أن أشارك فيها ! اتركينى! »[٤٠] .

وتتمحور الأحداث الأساسية حول يومى ٢٣ ، ٢٤ فبراير ١٨٤٨ : ما قبلها من تحضير وقلق سياسى وصراعات بين السلطة والمعارضة ، ودور الطلاب واشتراك الشارع فى المعركة التى حسمها اشتراكه . فيسجل التاريخ مرتين فى الرواية : عبر أحداثه الأساسية ، وعبر آثاره فى ذاكرة الشخصيات . وهى جميعا آثار للواقع فى الأسلوب الروائى .

وربما يبدو أكثر أهمية من هذا وذاك ، أن اللحظات الحاسمة فى حياة البطل « فريدريك » تدور فى يومى ٢٣ ، ٢٤ فبراير ١٨٤٨ ، حيث يفقد الأمل فى تحقق علاقة الحب مع « مدام آرنو » ، ويترك نفسه للمتعة الجنسية والفرار مع « روزانيت » مديراً ظهره للثوار ، ومؤثرا طريق الصعود الاجتماعى . ويشهد الجزء الأخير للرواية ، بعد أن قتلت الإرهاصات الأولى

للديمقراطية فى يونية ١٨٤٨ ، قفزة زمنية إلى ١٨٦٧ ، وقد قضى الزمن على الأوهام الرومانسية للشخصيات الأساسية حتى النهاية التى سبق أن ذكرناها عبر آخر حوار « لفريدريك » و« ديلوربيه » .

ورغم التشابه بين « التيمة » الأساسية لـ (البيضاء) وقصة (التربية العاطفية) - الحب الرومانسى المستحيل لامرأة متزوجة فى فترة تغير تاريخى - لا نجد فى (البيضاء) برغم إعلانات يوسف إدريس المتكررة ، الكثافة نفسها التى للتاريخ فى الرواية ، سواء عبر العلامات الزمنية المباشرة ، أو من خلال الأسلوب القصصى . إن نظام الإشارة الزمنية هنا مختلف تماماً .

نلاحظ - أولاً - غياب الحدث التاريخى ، برغم الإشارة العامة إليه : المعركة ضد الاستعمار ، وذكرى لجنة الطلبة والعمال ، والقمع البوليسى للمجموعات السرية . لكن هذه الأحداث المهمة سرعان ما تتحول إلى جزء من الإيديولوجيا المعلنة للرواية : فالإشارة الأولى تحدد رومانسية البطل ونضاله ، والثانية تركز على الاختلاف بين العامل المثالى فى الخيال الشيوعى والعامل فى الواقع (من أجل إدانته !) ، أما الثالثة فتستخدم من أجل إلقاء المسئولية على المجموعات السرية (لا لفضح القمع !) ، ويتحول النظام القيمى للرواية إلى نوع من الإدانة المباشرة ، التى تحجب ثراء الحياة والتركيب الإيديولوجى للمجتمع وللمواقف المتصارعة فيه ، على عكس ما يأتى فى (التربية العاطفية) .

وبينما تغيب الإشارة التاريخية فى ذكر الأحداث وتفقد الرواية جزءاً من تاريخيتها ، نراها مكثفة فى كل ما يخص العلاقة مع « سانتى » ، مما يبطل كلام الروائى الخاص « بتاريخية » ووثائقية روايته ، ومن خلال تحليل أسلوب الرواية ، سوف نرى كيف تعطى دلالة التاريخ الآخر ، غير المروى ، محدودية الاستعمال الإيديولوجى للتاريخ .

فهناك إشارات زمنية خاصة بتكرارية أيام الأسبوع التى تأتى فيها البطلة فى شقة يحيى كى تأخذ دروسا فى اللغة العربية : الثلاثاء والسبت ، ويضاف إليها الخميس ، برغم توقف الدروس منذ البداية . وهناك تثبيت لموعد الزيارة : الثالثة والنصف . وبالإضافة إلى هذه المواعيد الثابتة ، هناك تعيين لكثير من المواعيد الأخرى الخاصة « بسانتى » التى تلعب دور المعالم على طريق يحيى : يوم الأحد فى الساعة الثالثة أمام سينما ميامى ، أيام العيد والرجوع إلى « سانتى » فى اليوم الثانى للعيد ، الساعة الثامنة ، « الساعة السادسة تماما » ، .. إلخ . وبين الموعد والآخر هناك أهمية الانتظار ، والإشارة إليه ، لتحديد إيقاع الرواية الأساسى : « وكان بيننا وبين الأحد عدد من الأيام »[41] ، « ولم يبق على الثالثة والنصف - ميعاد سانتى - إلا تسعون دقيقة » ![42] . وفى روتين الزمن اليومى ، زمن حياة يحيى الممل ، القاتل ، لا يعيش البطل إلا من أجل هذا الزمن الذى يقضيه مع « سانتى » : « مازالت كل دقيقة من دقائق المشهد حاضرة محفورة فى ذاكرتى لا تنمحى »[43] .

ونرى أن هذه الأهمية المكثفة الذى يأخذها فى الرواية زمن « سانتى » تلغى ادعاء التاريخ الموضوعى والحقيقة الوثائقية الذى يعلنه يوسف إدريس : « فإن كان بطلها هو (يحيى) إلا أنها وثيقة حية لفترة خطيرة من فترات الحياة فى بلادنا ، فترة لا أعتقد أن أحدا تناولها »[44] . ونأتى هنا لأهم جزء فى دراستنا : ما معنى الحقيقة التاريخية فى الرواية ؟ أو كيف تستطيع المفارقة أن تبنى الدلالة التاريخية بإظهارها تعدد أصوات الواقع ما لم يستطعه ادعاء الحقيقة المبنى على الإيديولوجيا الأحادية . أى أن للفن علاقة خاصة بالحقيقة قد يفسدها الإعلان الإيديولوجى . ونضيف إلى ذلك كيف أن التماثل بين جزء من الخطاب الروائى فى (البيضاء) قد اتفق مع الخطاب السياسى السائد للسلطة المصرية فى أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات مزيفا مرة أخرى معنى « الحقيقة التاريخية »[45] . فبينما نجحت (التربية العاطفية) فى أن تجعل من الحدث التاريخى جزءاً من النسيج الروائى ، تبقى (البيضاء) فى حالة انفصام بين الصورة الذهنية للحدث التاريخى والرواية العاطفية للحب الرومانسى . وسوف نستخرج من تحليل الزمكانية الروائية للنصين ، كيف أن كثافة تعدد الأصوات عبر صوت الشارع ، والشخصيات المختلفة ، وقسوة الحدث وحركة

التاريخ من خلال الأسلوب السردى فى (التربية العاطفية) تظهر أحادية الخطاب الإيديولوجى فى (البيضاء) .

(٢) الزمكانية الروائية :

عبر الزمكانية الروائية تتكون فى الروايتين العلاقة المتناقضة بين البطل والواقع ؛ بين أصله الريفى ونموه فى المدينة - العاصمة : [باريس فى (التربية العاطفية) ، القاهرة فى (البيضاء)] فينجذب البطل إلى الحياة فى المدينة ، ويؤدى هذا التعارض إلى تغريب البطل والواقع معا .

ومنذ البداية ، تقدم لنا الروايتان الملل الذى يعيشه البطل عندما - يرجع إلى بلدته ، فريدريك للإجازة الصيفية ، ويحيى كى يقضى أيام العيد ، هذا التقليد الأساسى كما يقول البطل : « فشىء مقدس أن يعود أبناء القرى الذين استوطنوا المدن إلى قراهم فى الأعياد »(٤٦) . وبينما يعرف فريدريك مسبقا هذا الملل إذ يقول الراوى : « كان السيد فريدريك مورو ، الناجح توا فى الثانوية العامة ، ذاهباً إلى «نوجان سورسين» حيث سيعانى لمدة شهرين ، قبل أن يذهب لدراسة الحقوق »(٤٧) ، يبدأ يحيى رحلته إلى الريف مليئا بالشوق الجارف لرؤية أهله والحنين للنخيل وللبيوت الرمادية وسرعان ما يحبط : ما «أكاد أطالع كل هذا حتى أبدأ أتناقض مع نفسى . . . فنحن نسير فى المدينة بسرعتها القاهرة المجنونة ، ولكنا هناك ، فى تلك الأرض الواسعة غير المحدودة نحبو ، بل نقف فى أماكننا لا نسير»(٤٨) ، وتجسّد الروايتان فيما بعد الابتعاد التدريجى عن المكان الأصلى إلى مكان الرغبة - الطموح - الحلم ، ليتوازى كما سنظهر مع رغبة الصعود فى المكانة الاجتماعية(٤٩) .

نستطيع أن نشهد فى الروايتين أنّ الانتقال فى المكان ، من الريف إلى المدينة ، يوازى الصعود فى المكانة الاجتماعية . ويعبر يحيى عن ذلك صراحة ، إذ يقول : « وكلما كان القطارُ يتقدم صوب القاهرة كانت غصتى تهدأ . فلم يكن القطار يقطع بى المسافة فقط ، كان يقطع بى أيضا مسافة نفسية ، ويبعدنى بسرعة عن ابن القرية المدين لها ، إلى ابن المدينة المذهول بأضوائها الضائع فيها الطامح يوما أن يخضعها ويتحكم فيها »(٥٠) ، مما يذكر لاشك بصرخة البطل الوصولى المعروف «لبلزاك» ، « راستينياك » ، عندما صعد فوق تلال «مونمارتر» التى تكشف عن مدينة باريس ، فتأمل العاصمة وقال لها : فلنتواجه الآن ، أنا وأنت ! وانتشرت «التيمة» فى رواية القرن التاسع عشر فى فرنسا ، تلك «التيمة» التى سمّاها «لوكاتش» ويسميها الكثيرون من النقاد الفرنسيين تيمة «الأوهام المفقودة» اقتباساً من عنوان إحدى روايات بلزاك المشهورة(٥١) .

«وفريدريك» أحد هؤلاء الأبطال الذين أتوا إلى باريس وضاعت أحلامهم فى غمار إغراءات المدينة ، فتحولوا من الموهبة والذكاء والرومانسية إلى الوصولية الاجتماعية ؛ فالمقارنة بين يحيى وفريدريك تبدو مثيرة للاهتمام من حيث انتقالهما من الفضاء الجغرافى إلى الفضاء الاجتماعى ، ومن حيث المادة الروائية المقدّمة هنا التى تضمر الأبعاد النفسية والاجتماعية والأسلوبية الثرية فى الرواية التقليدية التى تربط بين البطل والمجتمع فى مواجهة البحث عن القيمة ، ونجد هنا أيضا مؤشرا مهماً على الاختلاف بين المجتمعات ونشأة هذا النوع من الروايات فيها .

فى الروايتين إذن نجد الانتقال من الريف إلى المدينة ، ونجد تماثلا بين المدينة والمرأة المحبوبة ، كما نجد صورة للصعود الاجتماعى حيث يتساوى الانتقال فى المكان والصعود فى المكانة الاجتماعية .

فى (البيضاء) نجد رسما ساذجا إلى حد كبير للخط الصاعد الأحادى ، الذى ينقل يحيى من الريف إلى المدينة ، كما نجد التعبير الفج عن احتقاره لأصوله والإذلال الذى تركه فى نفسيته إذلال أهله وتدنى أحوالهم ، هذه «القيمة» التى سوف يتناول عبد الحكيم قاسم تعقيدها وتناقضها الأساسى فى أسلوب روائى أكثر عمقاً ونضوجاً فى رائعته : (أيام الإنسان السبعة)

فينتقل يحيى من الريف إلى المدينة فى الحى الشعبى ثم من الحى الشعبى - بولاق ، حيث يترك فيها عيادته - إلى الزمالك . وتعبِّر علامتان عن شعوره بالتقزز :

١ ـ وصف المكان فى الحى الشعبى بقذاراته وروائحه النتنة ـ رائحة الكبدة متكررة فى أسلوب الوصف ـ وأصواته المزعجة التى لا تهدأ أبدا ، وضوء «النيون» البشع .

٢ ـ وصف أهله بقذارتهم وأمراضهم ، ويتذكر يحى فصل أبيه من وظيفته عند الخواجة فى المنصورة . ومن المثير للاهتمام أن نجد كلا الموقفين مقابلة الراوى ـ البطل بين هذه الدناءة التى يمثلها الواقع المثير للانزعاج على مستوى ثلاث حواس : البصر ، الصوت ، الرائحة ، وعلى المستوى الإيديولوجى ، وبين الجمال والكمال المتمثلين فى شخصية « سانتى » الأجنبية :

١ ـ يقول معارضا بين أهله وسانتى : «كنت أنظر إلى أبى الطيب وأخوتى وأمى والفلاحين أبناء البلدة ، وأرى التراب والمرض والفاقة والخراب ، وأقول لنفسى هناك . . . فى مكان ما بين هذه الدنيا جنة صغيرة مخبأة لى . . هناك تلك الفتاة الحلوة ذات الإشعاعات . . . هناك سانتى »[٥٢] .

وفى الحى الشعبى أيضا يستاء يحيى من البرجوازية الصغيرة التى تسكنه : الجالسون على المقهى ، صاحب العمارة ، الممرضان – عنتر وعبلة – وحتى العمال فيما بعد الذين صاروا ينظر لهم فى تعارضهم مع الصورة المثالية للعامل التى كونها وهو يناضل فى لجنة « الطلبة والعمال » فى ١٩٤٦ ، حتى وصل إلى أن يكره حياته ذاتها فى الحى الشعبى : « أعود إلى البيت لأتغدى فأجد ضجة الشارع وغباره وروائح الكبدة المقززة قد سبقتنى إليه ، وأجد طبيخ أم عمر ينتظرنى : خضار ولحمة ، ودائما خضار ولحمة والحلو برتقال ، وأم عمر كأم قويق واقفة قبالتى تحاسبنى على الطعام ، وتغالطنى علناً فى الحساب »[٥٣] . وهنا أيضا تأتى سانتى لكسر هذا الإيقاع الرتيب : « وأسرع ملهوفاً وأفتح الباب . وإذا بابتسامة عذبة دائما ، حلوة دائما ووجه نحيف أبيض تحيطه هالة من الشعر الأسود »[٥٤] .

لا يفسر يحيى قرار الانتقال إلى الزمالك إلا رغبة فى الهدوء ولاستقبال سانتى فى مكان أكثر رحابة : « لا أستطيع أن أضع حدا لما حدث ، قد وجدت نفسى ذات يوم أعدى كوبرى « أبو » العلا وأجوب الشوارع الواقعة فى الزمالك بحثا عن شقة أو حجرة أو أى مكان فى ذلك الحى الهادىء المهيب يصلح سكناً لى »[٥٥] . ويتخذ فكره وهمّه بعد ذلك كاملا لتجميل الشقة حيث تتحول إلى مكان مناسب لسانتى[٥٦] إذا احدث بعد نقله أن ذهب لزيارة أحد فى حى شعبى – عنتر مثلا – يعود إلى الانزعاج ثانية ، وترجع صورة المرور على كوبرى أبى العلا للذهاب إلى الزمالك حيث « الونس والسلام »[٥٧] المتمثلين فى سانتى والشقة ، ولا تأتى سيرة التطلع الاجتماعى إلا على لسان شوقى ، زميله فى النضال وصديقه الذى كان الراوى – البطل يسخر منه ويتهكم من انفصامه بين قول اشتراكى جميل وأفعال بيروقراطية[٥٨] ، فشوقى كان دائما يستمع لكن يفعل ما يريد ، له قول خاص فى العلاقة الثنائية مع كل رفيق على حدة وقول عام فى الاجتماعات العامة . فأى مصداق تعطيه الرواية إياه ؟

٢ ـ وإذا كانت هذه الأساليب للتفرقة بين الواقع والمثال (الحى الشعبى / سانتى) والانفصام فى الشخصية بين العام والخاص ، من القيم المتكررة فى الرواية ، فهناك مشهد لا يأتى إلا مرة واحدة برغم أهميته ، وهو فصل أبيه من منصبه فى المنصورة . يقول يحيى : « أيكون أبوها خواجة صاحب أطيان ، مثل الخواجة صاحب البنك الذى كان يعمل عنده أبوك فى المنصورة وفصله عن عمله ؟ أبوك كان يعمل كاتبا عند الخواجة الغنى جدا الذى فصله فى لحظة وشرده »[٥٩] .

وتأتى بعد ذلك قيمة لم يهتم بها نقد روايات يوسف إدريس برغم أهميتها فى إدراج الرواية فى هذه السلسلة من الروايات التى تعرضت لمشكلة الحب بين العربى والأجنبية : « لماذا لا تنتقم لكرامة أبيك فيها ؟ لماذا لا تغتصبها فورا وتطرحها تحت قدميك كما طرحوا أباك تحت أقدامهم . . »[٦٠] .

ملحوظة عابرة لا تترك أثرا ظاهرا فى الرواية ، إلا أنها تمس القيمة الأساسية التى تنسجها الرواية وتكون جوهرها : التعارض بين الواقع الدنىء ، من الريف حتى البرجوازية الصغيرة فى المدينة ، والمثال الذى تجسده سانتى المناضلة ذات الوجه الجميل والملامح الدقيقة ، الأنيقة دائما ، فى بساطة القميص « والجوب » أو كمال ثوب السهرة ، سانتى الأجنبية ، سانتى « البيضاء » !

ونجد هنا إحدى علامات نظام الأحادية التى يفرضها الراوى - البطل على روايته ، حاكما على الآخرين ، ومخفياً إيديولوجيته الدفينة ، كما سوف نرى .

أما استراتيجية النص الروائى فى (التربية العاطفية) ، فبرغم انطلاقها من « التيمات » نفسها : الانتقال من الريف إلى المدينة الموازى للصعود الاجتماعى والتماثل بين المدينة - العاصمة والمرأة المحبوبة بوصفها رمزاً مثالياً للجمال وللكمال ، فتختلف تماما ؛ إذ ينسج الشكل الروائى قيماً مختلفة تماماً ، عن القيم التى توصلها (البيضاء) لقارئها .

فى (التربية العاطفية) يحدث تجاوز للثنائية الأحادية التى يطرحها يوسف إدريس (الدناءة/الرقى ، الشعب/سانتى - البيضاء) برغم الإيديولوجية التى تحرك فلوبير الروائى ، والتى كانت تفصل بالفعل بين الرقى - الجمال - الفن ، من ناحية والاحتقار للطبقات البرجوازية والشعب معا ، من ناحية أخرى . وعلينا هنا أن نحلل كيف يستطيع الشكل الروائى المتميز أن يوصل قيمة - أو قيماً - غير التى انطلق منها الروائى فى إيديولوجيته المعلنة التى تظهر فى قول بعض الشخصيات ، مثلما نجد فى قول « هوسونيه » : « إننى مشمئز من هذا الشعب ! » أو عندما يقول « فريدريك » « لدى لورييه » : « كانت تنقص الشرارة ! لم تكونوا ببساطة إلا برجوازيين صغاراً ، وأحسنكم من الأوغاد ! » .

ويستطيع الوصف فى (التربية العاطفية) أن يخترق الإيديولوجية الساذجة التى ينطلق منها الروائى عبر جدلية الكتابة على مستويين :

١ -لعبة النظر المركبة بين نظرة فريدريك ونظرة الراوى إليه والقيم الخاصة بالمشهد المنظور إليه من ناس وأماكن فى الخارج والداخل ، ولعبة الأصوات المختلفةالمتضمنة فى الواقع ، بينما يتخلل صوت الراوى الأصوات الأخرى ضامنة مفارقة القول فى عدة تدرجات ساخرة .

٢ - العلاقة الحميمة بين المكان والزمان فى الداخل وفى الخارج التى تجعل من (التربية العاطفية) إحدى أهم الروايات التاريخية فى تراث الأدب الروائى .

منذ بداية الرواية ، حيث تحدد الجملة الأولى لها تاريخ الحدث - « فى ١٥ سبتمبر ١٨٤٠ ، فى السادسة صباحا تقريباً » - والباخرة (الأتوبيس النهرى) تستعد لمغادرة باريس نحو الريف ، يظهر أول مشهد « لفريدريك » فى صورة رومانسية يرسمها الراوى فى شكل لوحة . وابتداء من هذا المشهد الأول نرى « فريديك » منظورا إليه ومتأملا ما سيتأمله الكثيرون فيما بعد : مدينة باريس .

« كان يقف قريبا من دفة المركب ، ثابتاً شاباً فى الثامنة عشرة من عمره ، ذا شعر طويل ، يمسك تحت إبطه بكراسة رسم . وعبر الضباب ، كان يتأمل أجراس الكنائس ، وأبنية لا يعرف اسمها ، ثم فى نظرة أخيرة احتضن جزيرة « سان لويس ، وجزيرة « لا سيتيه » ، « ونوتر - دام » ، وفى الحال ، بينما كانت باريس تغيب ، تنهد تنهيدة عظيمة »[٦٣] .

ففى هذه الفقرة الافتتاحية نجد بعض القيم الأسلوبية الخاصة بالرواية : نظرة الراوى للبطل التى ستتجسد فيها بعد رؤية ساخرة ، فيراه فى كثير من المواقع وهو يختار لنفسه صورة يتقمصها - الشاب الرومانسى ، إذ يقول عنه الراوى إنه يلعب « الأنتونى »[٦٤] ، الكاتب الموهوب ، الشاب الاجتماعى ، السياسى ، العاشق . . . ، إلخ - نظرة البطل لباريس وزوال المشهد ، أسماء المدينة التى تخلق « أثرا للواقع » يضمن فيها بعد القراءة الواقعية للرواية دائما .

ففريدريك ينظر دائما إلى نفسه : « ظهر له وجهه فى المرآة . ووجد نفسه . جميلا . وظل ينظر إلى نفسه مقدار دقيقة[٦٥] ، وإلى المدينة : « كان يظل لساعات وهو ينظر من فوق شرفته إلى النهرالجارى بين الجسور الرمادية . المسودة[٦٦] ، أمام منزل حبيبته المتمنعة ، « مدام آرنو » : « كان ينظر وعيناه ملتصقتين بالحائط الأمامى وكأنه يعتقد أنه عبر هذا التأمل يستطيع أن يهدم الجدران »[٦٧] .

وتظهر له المشاهد من خلال حركة السفر . فيرى من الأتوبيس النهرى صورة المنازل البرجوازية الصغيرة فى الريف ،

المتراصة فى رتابة منفرة : « أكثر من أحد ، وهو ينظر إلى هذه الديار المنمقة ، الهادئة إلى أبعد حد ، يرغب رغبة حاسد أن يكون صاحبها ، لكى يعيش فيها إلى آخر أيامه ، بلعبة « بلياردو » ، مركبة ، امرأة ، أو أى حلم آخر[٦٨] » ، يتعارض مع أحلام « فريدريك » العظيمة التى يعتقد أنه سوف يحققها فى باريس : الكتابة ، الرسم ، العشاق[٦٩] . يرى باريس تتضح ملامحها عندما يرجع إليها فى العربة التى تجرها الخيول مارة بالضواحى العمالية التى ينجح « فلوبير » فى وصف ملامحها تتراوح ما بين ملامح الريف والصناعة كما تشكلت فى بداية العصر الصناعى فبعد عبور قنطرة شارونتون الموجودة الآن فى ضواحى باريس الصناعية . . . « ظللنا نمشى فى خط مستقيم ، ثم عاود الريف الظهور . فى البعيد ، كانت مداخن المصانع العالية ترسل دخانها ثم استدرنا فى « إيفرى » صعدنا شارعاً ، وفجأة رأى قبة البانتيون »[٧٠] . ولايزال المشهد بين الطرق الطينية وحرف المنتجات الكيميائية ذات الأبواب العالية كما فى الريف تظهر قذارة الأبنية الملطخة بالنفايات والمياه القذرة ، فى عالم يتجول فيه عمال يلبسون « الأفرول » وجزارون ، وغسالات ، وهى صور لا نجدها الآن فى شوارع المدن الصناعية . وفى هذه الحركة والصورة الحية لباريس أواخر القرن التاسع عشر ، تظهر عينا الحبيبة : « كان الرذاذ يسقط ، وكان الجو باردًا ، وكانت السماء شاحبة ، لكن كانت عيناى تذكره بالشمس تلمع ساطعةً وراء الضباب »[٧١] .

وإذا كان فلوبير قد استند فى مشهده إلى التناقض نفسه بين الحى الشعبى القذر وجمال المرأة المحبوبة الذى نجده فى البيضاء ، إلا أن وصفه لباريس الممتد على صفحتين يجسد لنا الصورة الحية لمدينة صناعية ، مازالت تخالطها المشاهد الريفية التى تحدد زمكانية بدايات العواصم الصناعية الكبرى فى تناقضها الحاد مع المشاهد الريفية - التى رأيناها من قبل - والتى يمتزج رونقها مع رتابة حياتها ، كما يراها فريدريك .

ويرى فريدريك أيضا الناس فى مواقع الفئات الطبقية المختلفة : تلك التى تسافر معه بالأتوبيس النهرى ويحتقرها ، الشبان المشتركون فى الانتفاضات الباريسية ، الرأسماليون المختلفون . فبينما يحدد المشهد الخارجى قيمة الملل - وهى قيمة سائدة فى الرواية - ينتقل بصر فريدريك من ملل الطبيعة إلى تفاهة شكل البرجوازية الصغيرة التى تستقل معه الباخرة : « كان الريف فارغاً تماماً . وكانت فى السماء غيوم بيضاء واقفة ، والملل المنتشر كان خافتا ، كان يبدو مبطئاً لسير الباخرة ومظهراً هيئة المسافرين على نحو أكثر تفاهة »[٧٢] .

وهنا « يأتى وصف المسافرين الذين كانوا باستثناء البرجوازيين ، فى الدرجات الأولى - عمالاً وأصحاب محلات صغيرة مع نسائهم وأطفالهم . إذ إن العادة كانت حينئذ أن يرتدى الناس فى السفر الملابس الخفيفة . كان معظمهم يرتدى أغطية الرأس اليونانية القديمة أو القبعات الباهتة اللون والحلل السوداء المهترئة بفعل الاحتكاك فى المكتب ، والمعاطف التى تهرأت عروات أزرارها من كثرة الاستعمال » . ويدأب الراوى على وصف القمصان الملطخة بالقهوة ورابطات العنق الممزقة وقذارة المركب المليء بالقشور والسجائر المطفأة وبقايا المأكولات . وفى هذا المشهد للبرجوازية الصغيرة فى الباخرة تظهر مدام آرنو أول مرة لفريدريك بعد أن تفتح السور الذى يؤدى إلى « الدرجات الأولى » فى الباخرة (وهى علامة للانتقال من عالم إلى آخر) .

« وكانت مثلى التجلى .

كانت جالسة ، فى وسط الدكة ، وحيدة ، أو على الأقل لم يكن يرى أحداً فى الضوء الذى كانت تبعثه له عيناها . وحينما مر بجانبها ، رفعت رأسها ، وانحنى كتفه فى حركة لا إرادية ، وبعد أن وقف على مسافة ، فى الاتجاه نفسه ، نظر إليها »[٧٣] .

ثم يصف « مدام آرنو » ، تحوطها هالة رومانسية جميلة ، فى وصف مشهور فى الرواية الفرنسية ، وتتعارض هذه الصورة مع قذارة البرجوازية الصغيرة على الباخرة .

وعلى هذا النحو ، نرى كيف تنسج الرواية صوراً مختلفة ، متتالية ، تؤكد التعارض بين قذارة الأوساط الشعبية وجمال المرأة المحبوبة فى فضاء اجتماعى آخر ، يسعى « فريدريك » إلى الانتماء إليه . لكن عبر وصف المكان فى زمكانيته - بدايات

المدينة الصناعية وانتقال فرنسا من بلد زراعى إلى دولة صناعية كبرى - يستطيع الراوى أن يوصل قيماً متجاوزة للأحادية .

فباريس هى « مدام آرنو » فى بيئتها المشبعة بقيم الجمال والفن : فزوجها يبيع اللوحات الفنية . لكن هنا يمتزج الفن بالمال وبالتجارة كما يشير إلى ذلك اسم تجارة « السيد آرنو » : « الفن الصناعى » . وسوف نرى كيف يؤثر هذا الخلط فى بداية طموحات « فريدريك » . باريس هى « مدام آرنو » ، لكن « فريدريك » يحدد منذ البداية كيف أن لها أصواتها الخاصة ، حتى فى علاقتها الحميمة بالبطلة : « كانت باريس تتعلق بشخصها ، وكانت المدينة تدوى مثل « أوركسترا » عظيمة من حولها[٧٤] ، وتعود الإشارة إلى صوت باريس فى نهاية الرواية .الصوت العظيم. لباريس المستيقظة من النوم »[٧٥]

وتتعلق بباريس ، محددة زمكانيتها قيم أخرى ، فهى الفن والعلم والحب[٧٦] ، وتتكرر الإشارة : « كانت نسمة تفوح منها . واستنشقها « فريدريك » بكل قواه ، مستمتعا بهواء باريس الطيب الذى يبدو كأنه يحمل تيارات العشق وروائح الفكر »[٧٧] .

وباريس ، فضلاً عن هذه المبانى ، هى المدينة الجميلة التى يصفها الراوى فى كل ساعة من الليل ومن النهار : « لم تبد له أبدا باريس بهذا الجمال »[٧٨] .

لكن باريس ، وهنا تتحدد زمكانيتها ومشاركتها فى النص الروائى ، ليست فقط فى رسم الفضاء الروائى المحيط بالأحداث لكن أيضا فى فاعليتها الخاصة ، فباريس هى مدينة الحركة والغليان قبل استقرار الرأسمالية المنتصرة فى نهاية الرواية ومن خلال حركة صعود « فريدريك » الطبقى ، تظهر بوضوح ، وغالبا من خلال عينيه . وصوت الراوى الساخر منه ، انتشار زمكانية الثورة فى الشارع ، هذه الثورة التى لا نراها أبدا فى (البيضاء) حيث لا نسمع فى روايه يوسف إدريس إلا الأحكام التى يفرضها علينا البطل - الراوى بينما نرى فى (التربية العاطفية) هذا الصراع الطبقى - الذى وصفه كارل ماركس فيما كتبه عن تاريخ فرنسا ، فى القرن التاسع عشر .

تبدو الثورة فى ثلاث فقرات أساسية للرواية : الفصل الرابع للجزء الأول، ثم الفصل الأخير للجزء الثانى والفصل الأول للجزء الثالث ، ثم فى الجزء الأخير للرواية كله متوترة عبر أحداث مختلفة . وبرغم نظرة « فريدريك » الخارجية فى الغالب - نرى الأحداث كأنها ديكور مسرح ونرى فراره منها إلى العشق ، أو إلى الملذات إلا أنها تصلنا بجميع أصواتها .

هذه الأصوات التى تملأ الفضاء الروائى هى : أولا - الأصوات الواقعية للمتظاهرين بصراخهم وهتافاتهم ، وشعاراتهم . وهى - ثانيا - التضامن الذى يجمع بين الناس فى فترات المد الثورى : صورة تضامن الشباب ؛ وصورة غضب الشعب المتمثل فى اقتحامه للقصر الملكى (برغم سخرية الراوى من أعماله الوحشية !) ؛ بناء المتاريس فى الشارع المنتفض ، دخول « البروليتاريا » إلى القصر ، جلوس عامل على عرش الملك - وحتى عندما - يهرب « فريدريك » إلى غابة فونتنبلو مع «رروزانيت » باحثا عن بعض السعادة وهارباً من باريس تطارده صور الثورة : « علما من مسافرين ، آتيا مؤخراً ، إن معركة مرعبة ، دامية تعم باريس »[٧٩] ، « كانا يظنان أنهما بعيدان عن الآخرين ، فى وحدة حقاً »[٨٠] . ومع ذلك :

« كانا أحيانا يستمعان إلى صوت الطبول من بعيد . فكان هذا الصوت النداء العام الذى يذاع فى القرى ويدعو للذهاب إلى باريس ، من أجل الدفاع عنها »[٨١] .

وتمتلىء الرواية بصور لباريس الثورية ، وهى صور تبقى فى الذاكرة الروائية الفرنسية أكثر أشكال الوصف أهمية لصراع الطبقات فى فرنسا فى القرن التاسع عشر ، رغم الرجعية المعروفة عن موقف فلوبير الكاتب . فللجماهير صور مؤثرة : « من باب سان دونيس إلى باب سان مارتان » . كتلة واحدة داكنة الزرقة شبه سوداء[٨٢] وبينما كانت السماء العاصفة تزيد من حرارة كهربة الجمهور ، كان يدور حول نفسه ، غير مستقر ، فى حركة تموج واسعة »[٨٣] . وعندما تتأجج الحرارة الثورية ، وتسود الفوضى واليأس الشارع الباريسى ، يغلفها « صمت أسود »[٨٤] .

ومن خلال تجسيد حركة الشارع الفرنسى ـ وهذا ما لا نجده قط فى (البيضاء) ـ نرى تفاصيل الاستعداد للانتفاضة ، ثم الانتفاضة ، ثم إحباطها ، وانتصار البرجوازية الباريسية على العمال المنتفضين ـ فى البداية نسمع صوت طلقات تمزِّق الجو ، فى هذا التشبيه المشهور فى الرواية الفرنسية : «وفجأة ، انفجر من ورائها صوتُ ، شبه قرقعة قطعة عظيمة من الحرير الذى يمزَّق . كان إطلاق النار فى شارع الكابوسين»[٨٥] . إنها فقرة درامية للغاية حيث تختلط ببداية الانتفاضة مشاعر البطل فريدريك بين الرومانسية واللامبالاة ، وحيث يمزقه التناقض بين المتعة الجنسية مع «روزانيت» ، والتعاسة لأن «مدام آرنو» لم تأت فى الموعد الذى اتفقا عليه وأعدّ من أجله شيئا ثمينا فى الغرفة ولذلك يصاب باللامبالاة تجاه ما يحدث من انفجار حوله : «قال فريديك بهدوء :ـ آه يكسرون بعض البرجوازيين» ! ويضيف الراوى مؤكداً اللا مبالاة :

« هناك مواقع نرى فيها من هو أقل قسوة من الآدميين منفصلا عن الآخرين حيث إنه يستطيع أن يرى الإنسانية جمعاء تموت دون نبضة واحدة من قلبه»[٨٦]
ومن ثم يذهب مع روزانيت إلى الغرفة التى أعدها للأخرى التى لم تأت وينتهى المشهد الدرامى كالآتى : فى الساعة الواحدة صباحاً . يوقظ ضربُ النار «روزانيت» فترى «فريدريك» يبكى فى الوسادة فتقول له :
« ـ ماذا بك يا حبى الغالى ؟

ويجيب فريدريك : غاية السعادة . كنت أشتهيك منذ فترة أكثر من المحتمل»[٨٧] .

أما فى الخارج فتنتظم الانتفاضة عظيمة كأن يدا واحدة تقودها ونراها فى الغالب عبر نظرة فريدريك : « أيقظه صوت طلقة من نومه فجأة[٨٩] » وبرغم إلحاح روزانيت ، أصرَّ فريدريك أن يذهب كى يرى ما يحدث»[٩٠] ، ونرى المشهد من خلال نظر فريدريك الذى يتابع حركات المجموعات الثورية عبر الشوارع . نرى المتاريس فى الشارع : «وفى الصباح كانت باريس ممتلئة بالمتاريس»[٩١] ، ونسمع صرخات حادة وأصوات الطبل وزغاريد الانتصار[٩٢] ، بينما تتجدد بلا توقف كتل الجماهير الراكضة مثل «النهر الصاعد» ، ودخولها إلى القصر الملكى ، وتمزيقها للأشياء الثمينة فى القصر عبر الغضب العظيم للفقراء والمحرومين . أما فى آخر الفصل الذى يتماثل مع نهاية الأيام الثورية ، فنرى التدهور والفوضى السائدة فى الشارع حيث الثوار المتجهون يرفضون الرجوع إلى الأرياف لممارسة العمل ويبقون فى الشارع . . . «بعيونهم النارية ووجوههم النحيلة بسبب الجوع والمتوهجة بسبب الظلم»[٩٣] .

وتمر ثلاثة شهور بعد ذلك فنرى المدينة بعد انتهاء الثورة وسيادة القمع . كان «فريدريك» قد هرب من الحركة الدائمة ليعيش فى هدوء غابة «فونتنبلو» الحب مع «روزانيت» ، «فونتنبلو» حيث كانت تصل إليهما أصواتِ الانتفاضة فأجبرتهما على الرجوع إلى العاصمة ، ليجداها وقعت من جديد فى قبضة البرجوازية المنتصرة . ونشهد مع «فريدريك» القمع الذى ساد المدينة فى حركة انتقام البرجُوازية من انتصار الشعب عليها ، بينما ينضم إليها بعض البرجوازيين الصغار من أصدقاء « فريدريك » مثل « دوسارديه » . ويصف الراوى المجزرة كما تقع تحت نظر فريدريك : «كان قسم كلية الهندسة مليئا بالناس . نساء تزاحمن على العتبة ، مطالبات برؤية أبنائهن أو أزواجهن ، فكانوا يبعثون بهن إلى «البانتيون» الذى تحول إلى مستودع للجثث»[٩٤]

«وكانت الانتفاضة قد تركت فى هذا الحى آثاراً عظيمة كان الطريق من أوله لآخره يبرز عتبات غير متساوية . وعلى المتاريس المدمرة ، كانت هناك عربات ومواسير غاز وعجلات خشبية . والبقع السوداء الصغيرة التى لابد أنها من الدماء ، تلطخ بعض الأماكن

وكانت المنازل مخترقة بالقذائف ـ وهيكلها ظاهراً تحت قشور الجبس . وكانت مصاريع النوافذ ، المعلقة على مسامير ، متهدلة مثل الخرق . ولأن السلالم قد انحدرت كانت الأبواب تفتح على فراغ ويلوح داخلُ الغرف بأوراق جدرانها الممزقة فى خرق متهدلة . وأحيانا كانت قد حفظت أشياء رقيقة . رأى فريدريك ساعة حائط وأرجوحة ببغاء ، وصوراً محفورة »[٩٥] .

أما الكلمات المعلنة ، كلمات السلطة ، فكانت تؤكد الانتصار :

«وهزمت الانتفاضة ، أو كادت ، كما أعلنه تصريح «لكافينياك» ، علق منذ قليل[٩٦] . وتبدو هنا انتهازية موقف «دوسارديه» من خلال الأسلوب غير المباشر الحر الذى يصف به الراوى ضمير الشخصية فى قول يختلط فيه قول الراوى وقول الشخصية : «ربما كان ينبغى عليه أن يكون من الناحية الأخرى مع «الأوفرول» (العمال) . فى النهاية فقد وعدوا بأشياء كثيرة لم تنفذ . . . وأيضا عوملوا بقسوة مبالغ فيها . . . بلاشك كانوا مخطئين ، لكن ليس تماما ، مع ذلك ، وكان الرجل الطيب معذباً بفكرة أنه قد صارع العدالة »[٩٧] .

[-وتبدو واضحة سخرية الراوى من خلال هذا المثل للأسلوب غير المباشر الحر] .

لقد أعطينا هذه الأمثلة فقط لإظهار الاختلاف بين المجاز الأدبى للثورة فى روايتى (البيضاء) و (التربية العاطفية) : فبينما تعطى تدرجات القول والصورة فى (التربية العاطفية) رؤية مركبة وعميقة للصراع الطبقى الذى عاشته فرنسا فى عام ١٩٤٨ ، تتقلص فى (البيضاء) ثورة مصر ضد الإمبريالية ومعركة المجموعات السريّة إلى بعض التصريحات الإيديولوجية لدى الراوى - البطل ، المثقلة بأحكامه الأحادية . وسوف نظهر كيف أنّ هذه التصريحات تتماثل مع الخطاب السياسى - الإيديولوجى للسلطة المصرية الناصرية فى معركتها ضد الشيوعية فى هذه الفترة من تاريخ البلاد . فبرغم «رجعية» فلوبير المعلنة و«التقدمية» المعلنة ليوسف إدريس ، استطاع المجاز الأدبى أن يوصل دلالة مغايرة للدلالة المتضمنة فى رسالة المؤلف المعلنة .

٣) إيقاع الرواية وجمالياتها :

سوف نحاول استخراج هذا المجاز من إيقاع الروايتين ، إن الإيقاع أى التكرار المنتظم لبعض العناصر المضمونية والشكلية - من الأدوات الشكلية المرتبطة تقليديا بالشعر ، ولكنها ظهرت حديثا فى تحليل الرواية[٩٨] . وقد أبرزت بعض الدراسات المعاصرة أهمية الإيقاع فى السرد الروائى . فالإيقاع ينفى ثنائيات الشكل والمضمون ، الإشارة والمشار إليه ، اللغة العادية والشعر . والإيقاع ، حسب «ميشونيك» ، يحقق للأدب أدبيته - سواء أكان شعراً أو نثراً ، بل يرفض الناقد هذه الثنائية أيضا - تاريخيتها ، دلاليتها ، فالإيقاع يتضمن الشفهية وينفى الحيادية المزعومة للغة ، كما ترى نظريات البنائية والسيمائية : فاللغة الأدبية لا يمكن أن تتقلص إلى الهياكل والرسوم ، لأنها مشحونة بالانفعالات ، والأشواق ، والقيم ، والمواقف . ودون أن ندخل فى هذا السجال بين «ميشونيك» والبنائيين الفرنسيين ، سوف نكتفى هنا بالموافقة على أهمية دور الإيقاع فى الرواية : فالإيقاع ينظم بالفعل موضوعات الرواية ويحدد محتوى الشكل من خلال التكرارية ، فيلقى الضوء على قيم الرواية الإيديولوجية والجمالية .

إذا نظرنا إلى «التربية العاطفية» وإلى (البيضاء) من هذا المنظور ، نجد فى الروايتين تكرارية واضحة لبعض العناصر[٩٩] - الملل ، السأم ، الإحباط ، الحزن الجارف ، اليأس - وإن اختلفت نغمة الإيقاع فى العلاقة بين هذه العناصر والعناصر الأخرى فى كل رواية ، فهنا وهناك تتمحور التكرارية حول حب لا يتحقق فى إطار أحداث تاريخية متفاقمة . وفى الحالتين كلتيهما يعيش البطل منذ البداية حتى النهاية فى مراوحة مستمرة بين الأمل والإحباط ، يحب بطلة متزوجة ولا يعرف حتى النهاية - ولا نعرف معه - إذا كانت قد أحبته أم لا ، تقترب منه أحيانا ، فى الحركة نفسها مرتين أو ثلاثاً فى الروايتين ، كى تبعد عنه فى لحظة الالتقاء تتركه يبكى فى حضن امرأة أخرى نقيضة لها فى خفتها وتوهجها الجنسى ، وينتهى البطل إلى يأس تام بعد فشل التجربة وقتل الأمل على مستويى الحب والتاريخ السياسى .

لكن (التربية العاطفية) ، كما رأينا ، تحقق من الناحية الشكلية الجدل بين القصة العاطفية والأحداث الأخرى فى تداخل مكثف بين المشاعر ، والأماكن ، والحدث التاريخى . ويظهر من خلال تعدد الأصوات عبر السرد والوصف فعلُ الزمن المدمِّر للأصالة والصدق ، بينما قوى الرأسمالية الاحتكارية تتصاعد فى فرنسا ، ملتقية مع فشل الجيل

الرومانسى ، عبر قتل أحلامه والقضاء على آماله . أما تكرارية الفشل فى (البيضاء) فتبقى تحت تسلط حكم الراوى ـ البطل . فعبر موعد الساعة الثالثة والنصف مع سانتى ، يتحول الزمن إلى صورة ذهنية ، ويهيمن على إيقاع الرواية مجاز الانفصام ، بين العاطفة والعقل ، بين الحب والالتزام ، بين الفن والسياسة .

ويحدد هذا المجاز المتكرر جماليات الرواية : البطل الذى يحب امرأة متزوجة ، ولا يعرف حتى آخر الرواية إذا كانت تشاركه الحب أم لا ـ وفى الحالتين تعتبر المرأة المثل الأعلى الذى يتعارض كمالها وجمالها مع واقع متدهور . لكن هنا تختلف استراتيجيات الكتابة ومواقع الجمال فى العملين .

يتميز أسلوب (التربية العاطفية) بوجود ملح لباريس عبر الرواية كلها حيث نرى باريس لا بوصفها ديكوراً للأحداث ولتأملات البطل ، بل بوصفها باريس الثورة ، باريس الأزمة والتحول ؛ باريس موقع الصراع الطبقى ، من خلال الصور المتداخلة للجموع فى مظاهرات صاخبة ، من خلال العزلة والوحدة القاتلة ، ومن خلال الحركة المذهلة والملل القاسى ، كما يتميز أسلوب التربية العاطفية بالجدل بين تضامن الراوى مع البطل الرومانسى والانفصال الساخر عنه ، والرؤية المفارقة لضعفه تجاه إغراءات المدينة والصعود الاجتماعى . وتمتد سخرية الراوى إلى جميع شخصيات الرواية ، مستنكرة نزعاتهم البرجوازية الصغيرة ، معبرة ربما عن تشاؤم فلوبير الكاتب أمام فعل الزمان وزوال كلّ شىء ، كما يظهر من قول الراوى أمام قصر «فونتنبلو» الصامت بعد انتهاء الملكية : «إن فى داخل القصور الملكية حزناً خاصاً ، يرتبط فى الغالب بضخامتها .. بالصمت المدهش بعد الكثير من الصخب ، لترفها الثابت الذى يشهد من خلال شيخوختها بزوال الأسر العظيمة ، والتعاسة الأبدية لكل شىء »[100] . فالمفارقة تفرض نفسها بوصفها المجاز الأساسى للرواية ، المبرر للفشل والمنظم لروايته ، الذى يظهر فى المجرى المتصل ـ المنفصل لمدى البطل الداخلى وديمومته المتقطعة بين الحماس والإحباط . وترمز الفصول المتتالية ـ المتقطعة للرواية بوصفها صورة للبطل ، إلى زمن الأزمة التاريخية التى عاشتها فرنسا بين تفجير الصراع الطبقى وثورة الشعب وانتصار الرأسمالية الصناعية ، الذى أدى إلى تدهور نسق من القيم ومن الآمال .

أما جماليات (البيضاء) فتقوم على أسلوب آخر فى الكتابة فلا يوجد هنا تفاعل بين مستويات متعددة وصراعية للأحداث المروية ولأصوات مختلفة للشخصيات وفى المجتمع . بل يختصرها جميعا صوت الراوى . وداخل هذا الصوت استطاع المؤلف أن يمزج بين صوتى الراوى نفسه : الراوى العليم بكل شىء والذى يصدر الأحكام ، والراوى الذى لا يعرف شيئا ، صوت المحب لسانتى ، الحائر دائما ، بينما تستمر حقيقة البطلة مغلقة للراوى وللقارىء معا . واستطاع المؤلف أن يوصل عبر هذا التردد واللعب بين الصوتين درامية ما ، كما استطاعت شخصية البطل ـ الضد أو البطل السلبى ، فى جميع مواقع السياسة والمهنة والحياة النقابية والحب ، أن تعبر عن تناقضات الفترة بين انتصار سلطة وطنية والقمع البوليسى الذى وقع على البلاد . ونجد هنا أهم علامة لتعبير الرواية فيما بين سطورها المعلنة عن حدة هذه الأزمة الكامنة فى التناقض بين وطنية السلطة وقهرها للصوت الآخر .

لكن التقريرية تهيمن على جماليات الرواية وخاصة فى ثلثها الأخير ؛ حيث تظهر ـ وخاصة فى الفصل السادس عشر ـ سخرية الراوى من زملائه الثوريين . فيحيى يمجد فى البداية شوقى ثم البارودى ـ برغم بعض السخرية الخافية ـ كما كان فريدريك مورو واقعا فى معيارية «دى لوربيه» ثم «جاك آرنو» ، فعلمه الأول طريق الصعود مع حقد الواصلين ، بينما أظهر له الثانى فضاء «الفن التجارى» أى الخلط بين التجارة والجمال . لكن فى (التربية العاطفية) تنصهر هذه القيم فى نسق جماعى يضافر بين الأصوات والاختيارات الممكنة فى الفترة . أما فى (البيضاء) فتتوقف الدرامية المنسوجة فى صوتى البطل ، والناجحة فى توصيله للأزمة ، لتتحول إلى تقريرية البطل ـ الراوى التى تتطابق مع خطاب السلطة السياسية فى أواخر الخمسينيات ، حيث ظهرت الرواية أولا مسلسلة فى جريدة (الجمهورية) ، وبدايات الستينيات وحملة السلطة الشرسة ضد الشيوعية ، متهمة إياها بخضوعها لقوى خارجية معادية للبلاد[101] ، ويؤكد الانفصام هذه التقريرية . فبرغم وضوح

معنى الـرواية عـلى أنها رؤ ية لتغـريب الثورة والـذات معـا ـ فالبيضاء هى امرأة لكنها أيضا شعار وهيمنة . إلا أن دلالتها تبقى أسيرة الانفصام بين الذات والموضوع ، ويضيـع جمال الرواية فى تقريريتها وأحكامهـا الانفصاميـة فى هذا الصـوت المتسلط إيديولوجيا فى تقريره للخير وللشر .

* * *

وفى نهاية هذه القراءة للروايتين ، يتعين علينا أن نرجع إلى موضوع الزمن التاريخى ، زمن الأزمة المطروحة هنا وهناك ، فى علاقة الأدب بالواقع ـ هذا السؤال الذى لا يجد حلا مرضيا حتى الآن ـ هل استطاعت الرواية أن توصل الأزمة الذى صرح المؤلف برغبته فى تصويرها حسب أقواله المدونة خارج النص ؟ هنا تأتى – كما حاولنا أن نظهر – أهمية المفارقة . فالمفارقـة فى (التربية العاطفية) استطاعت أن تدخل التشكيك فى خـطاب الرواية عبر الأقوال المتعددة . فحتى إذا كان الموقف الأساسى للروائى واضحا ـ فساد الزمان والأماكن وعبثية كل شىء ـ إلا أن تكسير الأصوات بأصوات أخرى مفارقة يخلق ثراءً للزمن المروى فى انكساره وتفتته وتحوّله المؤلم . أما فى (البيضـاء) ، فبرغم سخرية الراوى ـ البطل ورغم الصوت التهكمى الذى يعبر عن رومانسيـة البطل المختلطة بخيبتـه ـ يبقى الانفصام القيمة الأساسية التى تقوم عليها جماليات الرواية .

وهنا نسمح لأنفسنا بتقديم فرضية : أليس هذا الانفصام بين الذات والموضوع الذى ظل لمدة طويلة يعوق انطلاق روايتنا العربية ، برغم الكثير من الأعمـال الجميلة ، يرجـع إلى أن المفارقة الروائية ـ المسافة التى تقرب ـ شكلا لا يتبلور إلا مع نضـوج المجتمعات ، عبـر إنضاج الـوعى الـطبقى وازدهـار الجماليات القائمة عـلى الحريـة الحقيقية : الـرؤ ية الـرافضة للسلطة والناقدة للحياة وللذات معا ؟ .

الهوامش :

١ ـ انظر : بلاغة المفارقة Vossius "Rhetorique de l'ironie in Poetique Novembre 1978, no 36, p. 497

أشكر الصديقة سيزا قاسم لما قدمته لى من مراجع فى «المفارقة»

٢ ـ انظر : Booth. Wayne c, A Rhetoric of irony, The university of chicago press, chicago and London, 1974.

٣ ـ انظر : Bourgeois, Renè, L'Ironie romantique Presses universitaires de Grenoble, 1974.

المفارقة الرومانسية وأيضا Allemann, Beda, "De l'ironie en tant que principe litteraire in poëtique nt 36

فى المفارقة من حيث هى مبدأ أدبى

٤ ـ انظر : Lukacs, Georges, La Thèorie du Ronan, ed. Gonthlie.r , Paris 1963, p. 84

يقول لوكاتش : «إن الرواية ملحمة عالم بلا آلهة»

٥ ـ أمينة رشيد ، «حول بعض قضايا نشأة الرواية» فى فصول ، المجلد السادس ، العدد الرابع ، يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٦

٦ ـ انظر : اعتدال عثمان ، « البطل المعضل بين الانتماء والاغتراب » ، فى فصول المجلد الثانى ، العدد الثانى ، يناير فبراير ، مارس ١٩٨٢

٧ ـ ومع ذلك تستطيع أن تظهر دراسة معمقة لقصة حب أن إيديولوجيا يوسف إدريس لا تختلف كثيرا بين «الإيجابية» الظاهرة للبطل فى هذه الرواية وسلبية بطل البيضاء .

٨ – فلوبير فى خطاب إلى جورج صاند ، ديسمبر ١٨٦٦ . ويقارن فلوبير فى خطاب آخر روايته مع رواية صديق له ـ القوى الضائعة «لمكسيم دوكان» ـ قائلا : « كنا كذلك تماما فى شبابنا ، كل رجال جيلى سوف يجدون أنفسهم هنا » ، انظر :

فلوبير ـ التربية العاطفية ، Castex, P.G., Flaubert l'Education sentimentale, C D U Paris « Les Cours de Sorbonne »

٩ – يوسف إدريس ، كتاب الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٠ إشراف اعتدال عثمان ، ص ٤٦٥

١٠ ـ المرجع نفسه ، ص.٦١٢

١١ ـ انظر : Barberis, Pierre, **Prèlude à l'utopie,** P U F, Paris 1991, p. 9

استهلالا إلى الطوبائية

١٢ ـ Hamon, philippe, "Texte littèraire Valeurs et evaluations in **Actes du colloque international de Narratologie et Rhetorique dans les litteratures Francaise et Arabe le Caire 4-6 Avil 1988, p. 38**

النص الأدبي ، قيم وتقييمات

ويشير الناقد هنا إلى أهمية البدايات والنهايات فى البرنامج السردى للرواية .

١٣ ـ انظر : Flaubert, L Eduation sentimentale, in **oeuvres,** ed Gallimard, Pąris 1952, P. 34

التربية العاطفية

١٤ ـ يوسف إدريس ، «البيضاء» فى الروايات دار الشروق ، القاهرة.ص ٤٦٩/٩ ، ١٩٨٧

١٥ ـ التربية العاطفية ، ص ٣١٨

١٦ ـ نفسه ، ص ٤٥٧

١٧ ـ البيضاء ، ص ٨٠٨/٣٤٨

١٨ ـ انظر ، DURRY, Marie-Jeanne, **Flaubert et ses projets inèdits,** Nizet, Paris 195, p. 134.

فلوبير ومشاريعه غير المنشورة

١٩ ـ التربية العاطفية ، ص ٣٤

٢٠ ـ نفسه ، ص ١٢٤

٢١ ـ نفسه ، ص ٩٦

٢٢ ـ نفسه ، ص ١٢٠

٢٣ ـ نفسه ، ص ١٣٢

٢٤ ـ البيضاء ، ص ٥٨٤/١٢٤

٢٥ ـ نفسه ، ص ٤٦٩/٩

٢٦ ـ التربية العاطفية ، ص ١٥٩

٢٧ ـ نفسه

٢٨ ـ نفسه ، ص ٤٣٤

٢٩ ـ نفسه ، ص٤٤٦

٣٠ ـ البيضاء ، ص ٥٩٤/١٣٤

٣١ ـ انظر فصول ١٩٨٢ ، مقال اعتدال عثمان ، «البطل المعضل . . .» سابق ص ٩٦

٣٢ ـ نفسه

٣٣ ـ البيضاء ، ص ٥٧٤/١١٤

٣٤ ـ التربية العاطفية ، ص ١١٨

٣٥ ـ نفسه ، ص ٣٢٩

٣٦ ـ نفسه ، ص ٣٣

٣٧ ـ نفسه ، ص ١٢٨

٣٨ ـ نفسه ، ص ١٢٩

٣٩ ـ نفسه ، ص ٤٢

٤٠ ـ نفسه ، ص ٣١٧

٤١ ـ البيضاء ، ص ٥١٠/٥٠

٤٢ ـ نفسه ، ص ٦٨٦/٢٢٦

٤٣ ـ نفسه ، ص ٧١٤/٢٥٤

٤٤ ـ يوسف إدريس ، كتاب الهيئة ، ص ٤٦٥

٤٥ ـ ونصل هنا عبر التحليل الداخلى للنص للنتيجة نفسها التى وصل إليها الناقد فاروق عبد القادر عبر قراءته للبيضاء فى شروط نشرها بين الجمهورية والكتاب النهائى . انظر أدب ونقد ، مارس ١٩٩١ : «البيضاء : أوراق يوسف إدريس القديمة وأقواله الجديدة» ، ص ٢١ ـ ٣٢ .

٤٦ ـ البيضاء ، ص ٥٢
٤٧ ـ التربية العاطفية ، ص ٣٣
٤٨ ـ البيضاء ، ص ٥١٣/٥٣
٤٩ ـ فى العلاقة بين البيضاء وسيرة حياة يوسف إدريس انظر : ناجى نجيب ، الحلم والحياة فى صحبة يوسف إدريس ، الهلال ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٢ وما بعدها .
٥٠ ـ البيضاء ، ص ٥١٩/٥٩ .
٥١ ـ انظر جورج لوكاتش ، بلزاك والواقعية الفرنسية .
٥٢ ـ البيضاء ، ص ٥١٧/٥٧
٥٣ ـ نفسه ، ص ٥٤٠/٨٠
٥٤ ـ نفسه
٥٥ ـ نفسه ، ص ٥٧٧/١١٧
٥٦ ـ نفسه ، ١٧٢ ، ٦٣٢
٥٧ ـ البيضاء ، ص ٦٤١/١٨١
٥٨ ـ نفسه ، ص ٥٩٧/١٣٧
٥٩ ـ نفسه ، ص ٥٦٠/١٠٠
٦٠ ـ نفسه
٦١ ـ التربية العاطفية ، ص ٣٢٢
٦٢ ـ نفسه ، ص ٤٠٠
٦٣ ـ نفسه ، ص ٣٣
٦٤ ـ اسم كان يعطى للشبان ذوى المنظر الرومانسى : الشعر الطويل والوجه الشاحب والمظهر الحزين ، «البوهيمى» . . إلخ .
٦٥ ـ التربية العاطفية ، ص ٨٢
٦٦ ـ نفسه ، ص ٩٦
٦٧ ـ نفسه ، ص ١٠٨
٦٨ ـ نفسه ، ، ص ٣٤
٦٩ ـ نفسه
٧٠ ـ نفسه ، ص ١٣٣
٧١ ـ نفسه ، ص ١٣٤
ومن المثير للاهتمام ملاحظة أن عينى سانتى السوداوين ، يرجع جمالهما فى البيضاء ، إلى التشابه بين جمال المحبوبة ووداعة ما حولها .
٧٢ ـ التربية العاطفية ، ص ٣٦
٧٣ ـ نفسه .
٧٤ ـ نفسه ، ص ١٠٠
٧٥ ـ نفسه ، ص ٤٠٩
٧٦ ـ نفسه ، ص ١٢٣
٧٧ ـ نفسه ، ص ١٣٤
٧٨ ـ نفسه ، ص ١٢٠
٧٩ ـ نفسه ، ص ٣٥٥
٨٠ ـ نفسه
٨١ ـ نفسه ، ص ٣٥٩
٨٢ ـ نفسه ، ص ٣٥٠
٨٣ ـ نفسه
٨٤ ـ نفسه ، ص ٣٦٥
٨٥ ـ نفسه ، ص ٣١٥
٨٦ ـ نفسه

٨٧ ـ نفسه

لنلاحظ هنا التشابه مع سلوك يحيى ، الذى حاول أن يهرب من حب سانتى ، التى رفضته ، إلى اللهو مع لورا . فهنا الانتقال نفسه من المرأة المثالية ، الجميلة البعيدة الكاملة ، إلى المرأة سريعة الانفعال ، الأكثر دونية ، الباحثة عن المتعة الجنسية والتى لا تستطيع أن تحب حتى النهاية .

٨٩ ـ نفسه ، ص ٣١٦

٩٠ ـ نفسه .

٩١ ـ نفسه ، ص ٣١٧

٩٢ ـ نفسه ، ص ٣١٨

٩٣ ـ نفسه ، ص ٣٥٠

٩٤ ـ نفسه ، ص ٣٦٥

٩٥ ـ نفسه ص ٣٦٥ ـ ٣٦٦

٩٦ ـ نفسه ص ٣٦٥

٩٧ ـ نفسه ، ص ٣٦٨

٩٨ ـ انظر :

Meschonnic, Henri, Critique du rythme نقد الإيقاع وأحمد الزعبى فى الإيقاع الروائى نحو منهج جديد فى دراسة البنية الروائية دار الأمل ، عمان ١٩٨٦ وأيضا "Le rythme et le discours in **Langue francaise,** 56/ 1982" الإيقاع والخطاب .

٩٩ ـ عن التكرارية فى التربية العاطفية انظر :

RIMMON-KENAN, shlomith, "Qu'est- ce qu'un theme"? in poètique 64/ 1985 ما التيمة .

١٠٠ ـ التربية العاطفية ، ص ١٠٠

١٠١ ـ انظر فاروق عبد القادر ، المقال المشار إليه سابقا .

استشراق الحكاية :

ألف ليلة وليلة فى القصة الأمريكية

سعد البازعى

صدرت العام الماضى (١٩٩١) للروائى الأمريكى جون بارث ـ وهو أحد أبرز الروائيين الأمريكيين المعاصرين ـ رواية عنوانها (الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار)[١] ولن يحتاج القارىء للمضى إلى أبعد من صفحة المحتويات ليتبين المرجعية الدلالية للعنوان وللنسيج الروائى نفسه : فشهرزاد والسندباد وهارون الرشيد وبغداد كلهم هنا يعلنون عن (ألف ليلة وليلة) بما هى حضور أساسى فى عمل روائى طالع للتو من خضم الحياة الثقافية الأمريكية . ومع أن ردود الفعل النقدية لهذه الرواية لم تتبلور بعد ، فإن من المستبعد أن يكون الحضور الأساسى لـ (ألف ليلة وليلة) فيها مثار دهشة بحد ذاته لنقاد بارث ومتابعيه فى الولايات المتحدة وخارجها . يعود السبب الأول فى ذلك إلى مألوفية تلك القصص الشرقية فى أعمال ذلك الكاتب ومنذ فترة مبكرة بوصفها مصدراً رئيسياً لتقنية القص وفلسفته . يضاف إلى ذلك السبب الأقدم وهو شيوع استعمال ألف ليلة أو الليالى العربية ـ كما تسمى أحيانا ـ فى الآداب الغربية عموما منذ أن احتضنتها أوربا فى مطلع القرن الثامن عشر وتعهدتها بالرعاية والانتشار .

فى مقدمة طبعة أمريكية جديدة اختيرت من ترجمة وليم لين (١٨٣٩) عنوانها (أفضل المختارات من أسمار الليالى العربية) نجد تعبيرا عن الاستغراب من أن هذا العمل لم يكن محل تقدير كبير فى موطنه الأصلى : « فقد اعتاد المثقفون العرب أن ينظروا باحتقار للكتابات القصصية ؛ ومع أن الحكايات تمثل تراثهم الشفوى ، فإن قراءتها ظلت تعتبر مضيعة للوقت » . ثم تشير كاتبة المقدمة إلى أن « بقية العالم لم تكن لديه لحسن الحظ هذه النظرة إلى الليالى العربية » . ويتضح أن المقصود ببقية العالم هو الغرب إذ إن الأمثلة تترى على الولع الغربى بشهرزاد وحكاياتها فى الفنون والآداب الغربية من مقطوعة « شهرزاد » الموسيقية لرمسكى كورساكوف إلى قصيدة تينيسون « ذكريات الليالى العربية » إلى رواية جون بارث القصيرة (دنيازادياد) وهى أنموذج حديث للحكاية الإطارية ترويها أخت شهرزاد الصغرى .[٢] .

إن احتفاء الغرب بـ (ألف ليلة وليلة) يتجاوز بالفعل احتفاء العرب أو غيرهم من الشرقيين بها . وقد شهدت القرون الثلاثة التى نعيش نهايتها امتلاء الثقافة الغربية بالترجمات والمختارات وأنماط المحاكاة والتضمين والتمثيل وعبارات

الإعجاب التى لا حدود لها . وكان من أبرز نتائج هذا كله ولادة ما عرف بـ « الحكاية الشرقية » ، أو الحكاية ذات الطابع الشرقى الوهمى «Pseudo- Oriental tale» أو ما يمكن أن نسميه بدقة اكبر « الحكاية الاستشراقية » التى بدأت تتنامى مع ترجمة الفرنسى جالان لـ (ألف ليلة وليلة) فى مطلع القرن الثامن عشر وكان من نماذجها ما كتبه وليم بيكفورد ولورد بايرن وساوذى وتوم مور وتيوفيل جوتييه وإدجار آلن بو، وغيرهم كثير على امتداد خارطة الآداب الغربية فى القرون الثلاثة الأخيرة(٣) .

غير أن الوقوف على حقيقة هذه الحياة الضخمة التى لم تزل ألف ليلة وليلة تنعم بها فى الغرب لا يمنع الوقوف على حقيقة أخرى هى أن تلك القصص العربية ـ الشرقية لم تقم فقط بدور الملهم أو « الحافز الأهم » ، حسب تعبير د . سهير القلماوى ، « لعناية الغرب بالشرق عناية تتعدى النواحى الاستعمارية والتجارية والسياسية »(٤) . صحيح أن (ألف ليلة) قدمت الشرق العربى من منظور ثرى بالخيال والإبداع القصصى ، ولكن توظيفاتها المختلفة فى الغرب لم تكن دائما خلوا من سوء الفهم أو سوء التناول . فإلى جانب تحولها إلى مصدر للإعجاز القصصى الخليق بالمحاكاة اشتبكت (ألف ليلة) فى الذهن الغربى اشتباكا نصوصيا بمكان ولادتها على نحو اتحد من خلاله الشرق العربى وغير العربى مع مضمون الحكايات الغرائبى غالبا . أو بتعبير آخر ، أصبحت (ألف ليلة وليلة) بعفاريتها وسحرها وإباحيتها مفتاحا رئيسا لمعرفة الشرق فى الذهن الغربى(٥) . وإذا كان فى تلك القصص ما يصف فعلا جوانب من الحياة الثقافية والاجتماعية فى الشرق أثناء الفترات التى دونت بها ، فإن ذلك لا يرقى أبدا إلى مستوى التعميم والمطابقة التى تفصح عنها رؤية كثير من الكتاب الغربيين فى توظيفاتهم المختلفة .

وثمة جانب آخر لسوء الفهم والتناول ، يتجلى فى أن توظيف (ألف ليلة) يعكس أحيانا موقفا من الموروث الشرقى يتسم بقدر من الاستخفاف أو عدم الاكتراث بما يمكن أن نسميه الشخصية الاعتبارية لذلك الموروث . وبعبارة أخرى ، فإن سوء الفهم والتناول ينطوى ، أحيانا ، على أخطاء لا تقتضيها الضرورة الفنية أو الإبداعية وإنما ينتج عن إهمال سببه الحقيقى موقف ثقافى متعال ، إن لم يتعمد الإساءة فإنه لا يخشى حدوثها . وسيرد فى هذا المقال عدد من الأمثلة أحسبه كافياً لإيضاح ما أشير إليه من سوء الفهم والتناول بجانبية المشار إليهما ، مثلما ستـرد أمثلة من التوظيف الفنى البحت لـ (ألف ليلة وليلة) بما تثيره من تقنيات وإشكاليات قصصية . لكننا سنلاحظ أن التفريق بين هذه الجوانب التوظيفية لا يحدث فى الأعمال القصصية نفسها ، بل سنجد الجوانب متداخلة يفضى بعضها إلى بعض على نحو يجعل الفصل بينها عملا تحليليا مجردا ليس أكثر .

وإن كان من إضافة لهذا المدخل التاريخى النظرى السريع فهى أن هذا المقال ينطلق من قناعة نقدية فلسفية تتلخص فى أن الأدب خطاب إبداعى ثقافى بالمفهوم الذى طرحه ميشيل فوكو وأضاف اليه إدوارد سعيد ؛ أى أن العملية الإبداعية خاضعة إلى حد ما لمقتضيات حركة الثقافة بوصفها كلاً ولراهنية التصورات والاحتياجات السياسية والاجتماعية وما يتصل بها(٦) .

وإن سلمنا باستقلالية العمل الأدبى فإنما نسلم باستقلالية نسبية ومحدودة بمقتضى اضطراره للدخول باستمرار فى علاقة شد وجذب مع قوى الثقافة والمجتمع المحيط ، وهو بالتالى أبعد ما يكون عن التصور الشكلانى الرومانتيكى للأدب بما هو إبداع خالص أو متجاوز . وستأتى النماذج المتأملة هنا من القصة الأوروبية والأمريكية خاصة فى تماسها وتداخلها مع الموروث الشرقى المتمثل بالدرجة الأولى بـ (ألف ليلة) لتؤكد ما أذهب اليه . فسيتضح أننا فى الأعمال المطروحة إزاء خطاب غربى استشراقى له قواعده وسماته الممتدة على مساحات ضخمة زمانيا ومكانيا من الآداب الغربية . وما يناقشه هذا المقال ليس سوى جزئية من هذا الخطاب العريض الممتد إلى الأدب اليونانى القديم ، والذى دخل الأدب الأمريكى منذ بدايات تكوينه متلبسا بخصوصية ذلك الأدب دون أن تنقطع صلته بأصوله الأوربية . ولو لخصت سمات الخطاب المشار إليه فسأقول إنها تتضمن اصطناع كيان جغرافى وثقافى وإنسانى اسمه

الشرق يمثل فى الأعمال الأدبية بوصفه نقيضا أو ظلا للغرب يمكن التغزل به أو الإساءة اليه ، لكن دون اتحاد معه . فالمسافة قائمة دائما بين الشرق والغرب سواء تمثل الشرق بشخصية مكروهة غالبا ، أو باعثة على الحيرة وبعض الإعجاب فى النادر ، كشخصية النبى محمد صلى الله عليه وسلم ، أو بشخصية فاتنة دائما كشهرزاد .

لقد قمت فى مشروع سابق بدراسة تشكلات هذا الخطاب فى الأدب الأنجلو - أمريكى فى القرن التاسع عشر متتبعا نشأته وتطوره منذ العصور الوسطى الأوروبية[٧] . وأحسب أننى فى هذا المقال أقف على نماذج أخرى فى الأدب الأمريكى مرتبطة فى مجملها بالسياق العام للاستشراق الأدبى الأوربى وتحفر فى الوقت نفسه مجراها المميز ضمن سياقها الخاص فى التكوين الأمريكى على المستويات الثقافية والسياسية والأدبية . يقول د . فؤاد شعبان فى دراسة لـ (جذور الاستشراق فى أمريكا) إن رؤية الأمريكيين لأنفسهم منذ وقت مبكر بوصفهم « شعباً مختاراً وأمريكا بوصفها أرض الميعاد » شكلت أساس الاستشراق الأمريكى الذى استمد بناءه الكلى من الوعى الأمريكى بالشرق وشعوبه وثقافته . فقد اطلع الأمريكيون على الكثير من جوانب التراث الإسلامى ، وتأثرت مواقفهم بذلك التراث وبـ « الشعبية الواسعة لـ (الليالى العربية) وما ظهر من أعمال تحاكيها » . ثم يضيف :

« انطلاقا من طبيعة هذه العوامل المؤثرة فى التعليم والنمو الثقافى الأمريكى ، فإن الأمريكيين عندما سافروا إلى الشرق كانوا فى معظم الحالات يسعون إلى تحقيق رؤيا صهيون أو حلم بغداد »[٨] .

فى الجانب الأكبر من النماذج القصصية التى تناقشها هذه الدراسة رؤى يمتزج فيها حلم بغداد برؤيا صهيون وقد اتخذت هذه الرؤيا أبعاداً أكثر دنيوية ، تتحول بمقتضاها أرض الميعاد فى رؤية الأمريكيين الأوائل إلى أرض التفوق الحضارى والخلافة البشرية ، التى تخول الكاتب الأمريكى نوعا من التعامل الحر والفوقى مع الشرق وموروثات العالم غير الأمريكى . ولكن إذا كان ذلك التعامل قد جاء محكوما إلى حد كبير بشروط الخطاب الاستشراقى ، فإن ذلك لم يعن خلوه من القيم الخيالية والإبداعية أو حتى من الإعجاب بالشرق أو ثقافته الموروثة . ذلك أن خطابا كالاستشراق الأدبى لا يتضمن بالضرورة نوعا من العداء أو تدنيّاً فى مستوى التعامل من الناحية الجمالية ، وإنما هو انقياد طبيعى لمعطيات الثقافة والظروف المحيطة ، شأنه فى ذلك شأن ما قد يحدث لأى خطاب فى أية ثقافة أخرى .

أما النماذج القصصية المدروسة هنا فسيلاحظ أنها تختصر التاريخ الأدبى الأمريكى على مدى القرنين التاسع عشر والعشرين . على أن ذلك لم يكن المعيار الوحيد أو الأهم لاختيار النماذج . فلربما فاقه فى الأهمية كون الأعمال المختارة لكتاب مهمين داخل الأدب الأمريكى وخارجه . إدجارآلن بو ومارك توين وثيودور درايزر وجون بارث بعض من أعلام الأدب فى الولايات المتحدة ، وتوظيفهم لـ (ألف ليلة وليلة) يكتسب الكثير من أهميته ودلالاته من هذه الناحية . فإذا أضيفت إلى ذلك المواقع التاريخية لكل كاتب ، اكتسبت التوظيفات مدلولات أكثر عمقاً . وتوضيح هذه الجوانب ضرورى فى هذا المدخل السريع للموضوع لما قد يستشعر من هامشية فى بعض النماذج قياسا إلى البعض الآخر ، أو قياسا إلى أعمال أخرى أكثر شهرة للكاتب نفسه .

- ١ -

القصة التى نشرها إدجار الن بو عام ١٨٤٥ بعنوان (حكاية شهر زاد الثانية بعد الألف) توضح الكثير مما أشير إليه[٩] . فهى من ناحية حكاية استشراقية تتمثل الحكاية الشرقية كما مثلتها (ألف ليلة وليلة) بما تتضمنه من تقنيات وفلسفة قصية ، وهى من ناحية أخرى نموذج للخطاب الاستشراقى فى كيفية تعامله مع الشرق بما هو كيان إنسانى وجغرافى وبما هو موروث . المشكلة التى يواجهها المحلل لمثل هذا النص هى طابعه الفكاهى الساخر الذى يمكنه من سحب البساط من تحت أية محاولة للتحليل الجاد . لكن التغلب على هذه الصعوبة قد يتم على عدة محاور منها الطابع الفكاهى نفسه . فسيتضح أن فكاهية القصة متصلة بخاصية الاستخفاف التى سبقت الإشارة

اليها بوصفها سمة من سمات الخطاب الاستشراقى . فلإحداث الأثر المضحك لا يجد الكاتب حرجا من التصرف بحرية بما يعرفه من الموروث الشرقى متكئاً على التصورات الغربية عنه ، ومتسقا فى ذلك مع مجريات الخطاب وآلياته .

الموروث الشرقى المشار إليه هنا لا يقتصر على (ألف ليلة وليلة)، وإنما يتضمن أيضا القرآن الكريم واللغة العربية . من ألف ليلة يستمد « بو » رحلات السندباد لينسج على منوالها رحلة أخيرة إلى القرن التاسع عشر يرى فيها السندباد بعض عجائب العلم المعاصر من مكتشفات ومخترعات يرفض شهريار تصديقها ويحكم نتيجة ذلك على شهرزاد بالإعدام . وتأتى اللغة العربية فى ردود فعل شهريار التعجبية إزاء ما يسمع ، وهى فى الغالب عبارة عن همهمات لا معنى لها ، لكن « بو » يعلق - للفكاهة كما هو واضح - قائلا إنها كانت عربية دون شك مستبقا بذلك ما نسمع حاليا فى بعض الأفلام السينمائية الأمريكية خاصة حين تنطلق الشخوص العربية تهمهم كلاما لا معنى له ويقدم بوصفه عربيا[10] .

• أما القرآن الكريم فيستشهد به « بو » فى منعطف أساسى من حكايته ، لأنه يتصل مباشرة بالعبارة التى تتصدر الحكاية على نحو يوحى بأن النسيج القصصى جاء ليثبت مصداقها . والعبارة هى « الحقيقة أغرب من الخيال » التى يتضح تدريجيا أنها تصف رد فعل شهريار نحو ما يسمع (وليس رد فعل قراء « بو » ممن يألفون المخترعات والمكتشفات الموصوفة) . غير أن شهريار الذى لا يصدق ما يسمع يجد فجأة ما يصدقه حين تذكر شهرزاد على لسان السندباد أنه رأى قارة بأكملها تحملها بقرة بزرقة السماء ولها ما لا يقل عن أربعمائة قرن . ويوثق « بو » اقتباسه فى الهامش مشيراً إلى أنه من « قرآن سيل » - أى من ترجمة جورج سيل لمعانى القرآن التى ظهرت لأول مرة فى عام ١٧٣٤ فى إنجلترا . واللافت للنظر هنا ليس الخطأ فى الاقتباس فحسب ، وإنما رد فعل شهريار تجاه ما يسمع عنه من كشوفات علمية (ص ٥١٠)[11] .

فيما يتعلق بالاقتباس لا شك أن من الطبيعى أن لا يطالب عمل أدبى بالدقة أو حتى بالصحة فى إيراد المعلومات أو نسبتها . لكن هذه البدهية لا تنطبق على النص الذى أمامنا ، لسبب بسيط هو مسعى مؤلفه إلى التوثيق وتوخية الدقة فى المعلومات الكثيرة المدونة فى هوامشه تعليقا على ما يراه السندباد فى رحلته مما يخلق مفارقة طريفة بين علمية الهامش وهزلية النص :

« وحين مضينا فى رحلتنا وجدنا منطقة تنمو فيها الخضروات ليس فى التربة ، وإنما فى الهواء وكانت هناك أنواع أخرى تنمو من مادة خضروات أخرى . . » (ص ٥٠٩)[12] .

ويأتى التعليق فى الهامش ليذكر أولا الاسم العلمى اللاتينى للنبتة الأولى « إيبدينيرون فلو إيريس ، من عائلة أوركيديو»ثم يشرح كيف تنمو تلك النبتة وسطح جذورها متصل بنبتة أخرى ، إلى غير ذلك من أمثلة كثيرة لا يتسع المجال لذكر المزيد منها . ومن الطريف هنا أن معظم المعلومات المدونة فى هوامش الحكاية الثانية بعد الألف مستقاة من كتاب نشر عام ١٨٤٢ بعنوان«سلسلة من المحاضرات»لرجل يدعى الدكتور لاردنر . والطرافة فى أن « بو » كان قد هجا الرجل الذى كان يتكسب بالمحاضرات الشعبية حول المكتشفات العلمية ، ولكنه ، أى « بو » ، لم يتردد فى استقاء معظم ملاحظاته الأربع والثلاثين من كتاب لاردنر ، حين أراد هو أن ينشر حكاية تقوم على وصف عجائب العصر من النوع الذى عرفه قراء المجلات الشعبية فى ذلك العصر (ص ٥٠٢) . « ومع أن شهرزاد تدفع حياتها ثمنا للحكاية ، فإن كل ما فى الحكاية للمتعة ، ومن الواضح أن « بو » مهتم بتجميع غرائب العلم بقدر ما هو فخور بالإنجازات الميكانيكية لعصره مثله مثل أى مشجع للتقدم » (ص ٥٠٢) .

لإبراز تقدم العصر وغرابة العلم ، وأنه يكون أحيانا أشد غرابة من الخيال ، احتاج الكاتب الأمريكى إلى إطار قصصى تخرج منه شخصية غارقة فى تكوينها الثقافى المغاير كشخصية شهريار الشرقى المسلم الذى يعرف القرآن . وحين تظهر هذه الشخصية عاجزة عن استيعاب منجزات العصر ومنسجمة فقط مع أفقها الخرافى المثير للمفارقة والضحك ، فإنه لا يهم « بو »

بعد ذلك ما إذا كان القرآن هو فعلا مصدر الخرافة أم لا . فمن الذى سيسعى بين قراء « بو » إلى التأكد من صحة هذا المرجع بالذات ؟ ولعل بعض أولئك القراء ، إضافة إلى رواسب قديمة من الجهل وسوء الفهم والكراهية إزاء المسلمين ، قد اطلعوا مثله على رواية وليم بيكفورد (فاتك) أو(الواثق) التى نشرت بوصفها « حكاية عربية » عام ١٧٨٦ ، والتى تحكى قصة عن الخليفة العباسى الواثق بالله وسعيه الجنونى لامتلاك القوة والخلود ، فى إطار غرائبى مألوف فى القصص القوطى Gothic . فسيجد أولئك القراء فى قصة بيكفورد مفارقة بين موقف أم الواثق نحو العلوم التى تعلمتها من بلادها ، اليونان ، فجلبتها معها ، والموقف الإسلامى إزاء تلك العلوم « التى يكرهها المسلمون الطيبون كراهية شديدة »[١٣] .

إذا ساعد هذا المثال من قصة سابقة على تفسير رد فعل شهريار نحو المكتشفات العلمية ، فإن مثالاآخر سيساعد على فهم موقف الكاتب الأمريكى نفسه إزاء ما بين يديه من موروث شرقى . ففى قصيدة مطولة للشاعر والقاص الإنجليزى الرومانتيكى توم مور عنوانها « عشق الملائكة » (١٨٢٢) نجد وصفاً للكيفية التى وقع بها ثلاثة من الملائكة فى العشق بعد سقوطهم من السماء ، وذلك على النمط الشعبى لحكاية هاروت وماروت . فحين هوجم مور لتعامله مع الملائكة بشكل يخلو من التوقير سارع إلى تحويلهم من ملائكة مسيحيين إلى ملائكة مسلمين[١٤] . والمعروف أن مور كان من الكتاب الذين تأثر بهم « بو » فى مطلع حياته الإبداعية[١٥] .

فى قصيدة « إسرافيل » التى توضح مدى اهتمام « بو » بالموروث الإسلامى[١٦] ، خاصة القرآن الكريم ، نجد استشهادا آخر بالقرآن استقاه « بو » مرة أخرى من ترجمة « سيل » ولكن بشكل خاطىء[١٧] . ففى مقدمة « سيل » لترجمته ترد إشارة الى أن الملك إسرافيل أجمل المخلوقات صوتا ، لكن « بو » بدلا من نسبة الإشارة إلى « سيل » ينسبها إلى القرآن ، بل وأكثر من ذلك يضيف إليها وصفا رومانتيكيا يجعل من شرايين قلب إسرافيل عودا . والواضح فى كل هذه الأمثلة أن الكاتب الأمريكى لا يرى فرقا بين الأساطير والخرافات الشعبية والشرقية ونص مقدس كالقرآن . ولا شك أن ثمة أسبابا عدة وراء ذلك ، منها الحرية النسبية التى وجدها ، ووجدها غيره ، فى تناول الموروث الشرقى الإسلامى ، بشكل يتعذر عادة فى تناول الموروث الغربى المسيحى . ومما يؤكد هذه الحرية النسبية ما أشار إليه توماس كارلايل عام ١٨٤١ ، أى قبل صدور حكاية « بو »بأربعة أعوام فقط ، فى معرض تبريره لاختيار محمد صلى الله عليه وسلم ليكون أنموذجا للبطل بوصفه نبياً : « لقد اخترنا محمدا ليس لأنه أرفع الأنبياء شأناً ، ولكن لأنه الذى نجد حرية أكبر عند الحديث عنه »[١٨] . وفى هذا الكلام تبيان لإحدى القواعد الأساسية للخطاب الاستشراقى ، الذى من قواعده أيضا انغلاقه على نفسه نتيجة التراكم المعرفى والإبداعى واستمداد مشروعيته من ذاته أى من نماذج التوظيف السابقة .

لقد وجد إدجار الن بو عند بيكفورد ومور وبايرن وسوذى نماذج يمكن احتذاؤ ها فى توظيف الحكاية الشرقية كما تمثلت فى (ألف ليلة وليلة) قبل أى عمل آخر . وجد الإمكانات الإبداعية لتحوير الحكاية ومزج المعلومات وتوثيقها والخروج بالتالى بما يمكن اعتباره معادلا فنيا واقعيا - وغريبا بالطبع - للشرق العربى الإسلامى . كتب بيكفورد إلى صديقه ساميول هينلى الذى ترجم (فاتك) من الفرنسية التى ظهرت بها أساسا والذى أعد الخلفية المعلوماتية للرواية : « المعلومات التى أريد بشكل ملح تتصل بالنظام الداخلى لقصر الخليفة . . . » ، وبعد ذكره أحد المصادر المحتملة يقول : « ولكن ربما كان من الأفضل أخذها بالمناسبة من الحكايات العربية » ، وهو يقصد (ألف ليلة وليلة) دون شك ، التى يشير فى مكان آخر الى أنه قرأها منذ زمن بعيد : إلى حد أننى لم أعد قادرا على تذكرها بدقة كافية للاستشهاد بها »[١٩] .

يقول أحد محررى أعمال « بو » إن من المحتمل أن الكاتب الأمريكى لم يقرأ ألف ليلة وليلة[٢٠] ، ويستند فى ذلك إلى عنوان حكايته : « الحكاية الثانية بعد الألف » بدلا من « الليلة الثانية بعد الألف » ، وكأن « بو » ظن أن فى الكتاب ألف حكاية وحكاية وأراد أن يضيف إليها حكاية أخرى بدلا من ليلة أخرى ، كما فعل من قبله الفرنسى تيوفيل جوتييه والأمريكى

مارك توين بعد ذلك وغيرهما . والواقع أن من الصعب التيقن من هذه الفرضية لأن « بو » بعد صفحتين أو ثلاث من بدء حكايته يضع على لسان شهرزاد قولها فى « الليلة الثانية بعد الألف » وليس الحكاية الثانية بعد الألف كما فى العنوان . فهل نحن إزاء خطأ غير مقصود ؟ أم هو تغيير له أسبابه الفنية ؟ أم أنه من نوع الأخطاء التى ارتكبها « بو » فى استشهاداته بالقرآن الكريم التى تتضمن نوعا من اللامبالاة ؟

الإجابة فى تصورى تكمن فى الاحتمالين الأخيرين معا ، بمعنى أن الكاتب ربما تعمد الخطأ فى العنوان ليوحى باللامبالاة ، ولكن لسبب فنى يتصل بالحكاية الاستشراقية بما هى نوع بدأ يفقد قيمته الفنية وينحدر نحو الاضمحلال . وبتعبير آخر كان « بو » ، من خلال الاضطراب الدلالى فى العنوان والنص ، يشير إلى عدم أهمية الدقة فى محاكاة نوع أدبى بدأ يستنفد طاقاته بعد ما يقارب نصف القرن من الاستعمال(٢١) . ومما يعزز هذا الاحتمال كيفية توظيف « بو » مصادر الحكاية ، حيث يشير فى بدايتها وبكوميدية ساخرة إلى أنه عثر عليها فى كتاب بعنوان (تيل مى ناو إزات شور أور نت) أو (أخبرنى الآن هل هو كذلك أم لا) . لكن الأهم من ذلك توظيف الكاتب لرحلات السندباد وللقصة الإطارية المعروفة فى ألف ليلة التى تصف كيف بدأت شهرزاد حكايتها وكيف انتهت . فسيتضح للقارىء أن الذى يهم « بو » هو الرحلات والإطار من حيث هى تسمح بإضافات لا تنتهى . وستبدو تلك الآلية اعتباطية إلى حد ما أو قابلة للاستبدال حالما يتضح أن ما يرويه بو على لسان شهرزاد من رحلات السندباد إلى العالم ليس متواشجا مع الإطار أو الرحلات نفسها . فباستثناء الاستشهاد بالقرآن ، يبدو الحضور الشرقى عموما سواء من حيث المضمون أو الشكل ، بعيدا عن الالتحام العضوى بالموضوع الأساسى وهو غرابة المكتشفات العلمية المعاصرة بالنسبة لمن عاشوا فى عصور سابقة أو ثقافات بعيدة عن تلك الكشوفات . كان من الممكن من ناحية التقنية أن يحل محل شهريار رئيس قبيلة من الهنود الحمر أو من القبائل الأفريقية مثلا ، ومحل شهرزاد أى راو آخر . أما تغيير النهاية ، الذى يبرزه « بو » كأنه الاكتشاف المدهش الذى يبرر حكايته ، فليس فيه جديد إذا تذكرنا أن العديد من الكتاب قبل « بو » فعلوا الشىء نفسه .

إن مقارنة سريعة بين حكاية « بو » والحكاية التى نشرها الفرنسى جوتييه عام ١٨٤٢ بعنوان الليلة الثانية بعد الألف ستساعد على إيضاح ما تحولت إليه الحكاية الاستشراقية عند الكاتب الأمريكى . ففى حكاية جوتييه نجد راويا أقرب إلى أن يكون المؤلف نفسه جالسا فى منزله بفرنسا ، وإذ بفتاتين تدخلان عليه إحداهما شهرزاد والأخرى أختها دنيا زاد ، فتطلب الأولى منه أن ينقذها بحكاية تقصها على شهريار بعد أن انتهت الليالى واستنفذت حكاياتها . عندئذ يقص عليها الراوى ـ المؤلف حكاية تشبه تلك التى نجدها فى ألف ليلة عن شاب مصرى يقع فى العشق يبحث عن محبوبته إلى آخر ذلك . وفى النهاية يقول الراوى إنه لا يعرف عن مصير شهرزاد شيئا ، إلا أنه يتوقع أن شهريار لم يقتنع بالحكاية فأمر بقطع رأس الراوية الشهيرة (٢٢) .

إننا فى حكاية جوتييه نضع أيدينا على نسيج روائى يلتحم فيه المضمون الحكائى مع الإطار القصصى ، الحكاية التى تقلد الحكايات الشرقية متضمنة أسلوب القص الشرقى ، وهذه اللحمة هى التى تغيب فى حكاية « بو » إذ يفرغ الإطار من مضمونه التقليدى . بيد أننا حتى عند جوتييه نفسه نلمس مؤشرات التفكك وإن بشكل أضعف . ففى استجداء شهرزاد لحكاية إضافية وفى الفشل المتوقع للحكاية الإضافية وموت الراوية ، وكذلك فى إضعاف عنصر الإيهام بأن الحكاية شرقية أو عربية ، كما عند بيكفورد أو سوذى ، حيث لا نشعر بالمؤلف نفسه أو بيئته المعاصرة ، فى كل ذلك بوادر انحسار نوع أدبى .

فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر تتحول البوادر إلى ما يشبه الإعلان الواضح وذلك بتزايد الأعمال الأدبية التى تسير على مثال حكاية « بو » باستثارة الحكاية الشرقية ممثلة بـ (ألف ليلة وليلة) لا لمحاكاتها بالفعل ، وإنما لنقضها إما بالسخرية من الحياة الشرقية أو بتقديم ما يناقضها تماما ، وبالتالى إفراغ الحكاية من مضمونها التقليدى بعد الاحتفاظ بشىء من هيكلها شاهدا على الغياب . نجد ذلك فى القصة الإنجليزية ، التى احتفظت دائما بعلاقة عضوية برصيفتها الأمريكية ، فى رواية مثل (حلاقة شاغبات) (١٨٥٦) لجورج ميريديث ، التى قالت عنها الروائية جورج إليوت إنه لو نظر إليها بتمعن « اوجد

الكثير من الأدلة على أن كاتبها من أوربا الغربية ، ومن القرن التاسع عشر ، وأن صور الشرقية قد وصلت إليه بالسماع » . ثم تضيف فى مكان آخر فى وصف ينطبق أيضا على حكاية « بو » أن الرواية « مشبعة بالروح الغربية ـ على الرغم من أن أشكالها شرقية »[٢٣] تقول إليوت فى معرض التنظير لانتقال القيادة الثقافية من الشرق إلى الغرب ، وفى سياق ثقافى عام تزايد فيه الشعور بضرورة تجاوز الشرق وعدم الانقياد لما يبعثه من أنماط إبداعية تبدو الآن أقل بكثير مما بدت لبيكفورد وبايرون وغيرهما إبان الحركة الرومانتيكية . فلم يعد بإمكان أوروبا ، وبريطانيا خاصة ، وقد تملكت الشرق استعماريا أن تخضع لنتاجه الثقافى . وهذا السياق هو الذى يفسر ظهور أعمال تعيد تقييم العلاقة بالعرب وغيرهم من الشرقيين مثل حكاية « بو » ورواية «ميريديث » .

فى العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر يتعمق هذا الاتجاه النقدى إزاء الموروث الشرقى فى أعمال مثل قصة وليم ثاكرى القصيرة « لقلق السلطان » (١٨٨٠) التى يرفض فيها شهريار الاستماع إلى حكاية أخرى من شهرزاد عن الصراعات السياسية والدينية فى فارس[٢٤] . وفى مجموعة من القصص نشرها لروبرت لويس ستيفينسون بعنوان (ليال عربية جديدة) (١٨٨٢)[٢٥] . وهذه المجموعة الأخيرة تناقض الليالى العربية بدلا من أن تحاكيها ، ففيها كما يقول أحد النقاد الإنجليز « تصير الدهشة ميلودراما ، وتفضى الجزيرة العربية إلى مألوفية لندن ، ويحل القتل محل الحب أسلوباً للاحتيال ، ويمسى الموت ، لا الحياة ، هو المكافأة النهائية »[٢٦] الذى يبقى من ألف ليلة وليلة هو بعض تقنية قصصية باهتة كالحكاية الإطارية والراوى .

ـ ٢ ـ

قصة مارك توين (الليلة الثانية بعد الألف من الليالى العربية) (١٨٨٣)، تسير أساسا فى الاتجاه النقدى نفسه على الرغم مما يبدو أنه استعادة للحكاية الشرقية . فما يخرج به الكاتب الأمريكى فى حقيقة الأمر هو حكاية هزلية تسخر من ألف ليلة بتقنيتها وغرائبية أحداثها وأشخاصها[٢٧] . وهى على العموم عمل هزيل فنيا ، وأدنى بكثير مما عرف عن توين فى أعماله المشهورة . التوظيف الأهم لـ (ألف ليلة) يأتى فى أهم تلك الأعمال وهى رواية (هكلبرى فن) (١٨٨٤) . هنا تبرز ألف ليلة من خلال المخيال الشعبى فى تصوره لها وللعرب والشرقيين من خلالها . وهذا المخيال الشعبى يعبر عنه الصبيان توم سوير وهكلبرى فن كل بطريقته المميزة . لكن قبل الدخول فى بعض تفاصيل التصور الشعبى لـ ألف ليلة وليلة وتوظيف توين لذلك التصور ، ينبغى الإشارة إلى أن دخول الحكاية الشرقية منطقة الموروث الشعبى يعنى هنا انسحابها من الأدب الجاد أو الرسمى . فلم يعد هناك وجود للمحاكاة سواء من خلال الشخصيات أو النسيج القصصى بمضامينه وتقنياته ، وإنما نجد بدلا من ذلك بيئة أمريكية تحتفظ بالحكاية الشرقية على أنه بعض موروثها وتبنى على ذلك الموروث الكثير من تصوراتها ، وما يفعله الكاتب الأمريكى هو رسم صورة للموروث متضمنا الحكاية الشرقية وكيفية تناولها فى المخيال الشعبى .

المتحدث الأول باسم المخيال الشعبى الأمريكى هو « توم سوير » الذى يلعب دورا رئيسيا سواء فى الرواية التى تحمل اسمه ، والتى نشرها « توين » عام ١٨٧٦ ، أو فى (هكلبرى فن) التى يظهر فى بدايتها يعلم بقية الصبية ومن ضمنهم « هكلبرى فن » أو « هك » كما يسمى تصغيرا . يقول « توم » فى فصل عنوانه « ننصب الفخ للعرب » (وترسم كلمة عرب حسب لفظه الشعبى لها بهذا الشكل (A-rabs) : إن مجموعة من التجار الأسبان والأغنياء العرب سيخيمون فى كهف هولو . . . . » يستشهد « توم » برواية ثرفانتيس(دون كيخوته) بوصفها مرجعاً يثبت صدق حكايته ، ويقول إن معركة ستنشب يشترك فيها سحرة يقومون باستدعاء الجن وذلك بالحك على « مصباح معدنى عتيق أو خاتم حديدى »[٢٨] . والواضح أن « توم » يمزج رواية ثرفانتيس ، التى تتضمن الكثير من الإشارات إلى العرب ، بـ (ألف ليلة وليلة) ، وهو مزج يمارسه المخيال الشعبى عادة فى رؤيته الأسطورية للكثير من الظواهر والأشياء . غير أن من الواضح أيضا أن التوتر العدائى الذى تفصح عنه رواية ثرفانتيس عبر سياقاتها الثقافية الأقدم

والأقرب إلى العصور الوسطى غير موجود هنا تقريبا . وما نلحظه بدلا من ذلك هو عملية « خرفنة » Fictionalization ـ إن صح التعبير ـ للواقع ، أو الاتكاء على منظور خرافى فى تصوير العرب إذ يحضرون إلى النص الروائى الأمريكى عبر حكايات دون كيخوته أو (ألف ليلة وليلة) بأطرها وسياقاتها السحرية البعيدة عن الواقع .

هذه الأطر والسياقات تجد ما ينفيها فى رواية « توين » . ففى مقابل خيال « توم سوير » تبرز واقعية « هكلبرى فن » بشكوكه المتواصلة : « حين وصلتنا الأخبار انطلقنا خارج الغابة وانحدرنا مع التل . ولكننا لم نجد أسبانا أو عربا ، ولم يكن هناك جمال أو أفيال » (ص ٨) ولكن هذه الواقعية لا تسفر عن رؤية واقعية إلى العرب ، فما إن يغيب « توم » ، ويتولى « هكلبرى » مقاليد الأمور بوصفه رفيقاً للزنجى « جم » الهارب من العبودية ، حتى نجده يواصل الدور الذى كان توم يلعبه بوصفه مثقفاً ، بكل ما يتضمنه ذلك الدور من خلط للمعلومات وخرفنة للواقع . نجد ذلك فى ما ينقله « هك » إلى « جم » من إضاءات حول تاريخ الاستبداد ، فهو يخبر الزنجى عن الملك الانجليزى هنرى الثامن الذى كان يقتل زوجاته :

« كان يتزوج امرأة جديدة كل يوم ، ويقطع رأسها فى الصباح التالى . . . وكان يأمر كل واحدة منهن أن تحكى له حكاية كل ليلة ، وكان يجمع تلك الحكايات حتى اجتمع لديه ألف حكاية وحكاية بتلك الطريقة ، وعندئذ وضعها فى كتاب ، وأطلق عليه كتاب دومزدى الذى جاء اسمه مناسبا موضحا للموضوع » (ص ٧٩) .

العنوان الذى يشير إليه هك Domesday Book يتضمن ثلاثة مدلولات : فقد يشير إلى الكتاب الذى وضعه الملك الإنجليزى وليم الفاتح عام ١٠٨٥ ـ ١٠٨٦ لرصد ملاك الأراضى وممتلكاتهم ، أو قد يعنى « كتاب القيامة » ، حسب المدلول المباشر لكلمة « دومزدى » ، أو يشير ، كما هو واضح من النص أيضا ، إلى (ألف ليلة وليلة) .

إن تعريف (ألف ليلة) بأنها كتاب القيامة وربط شهريار بهنرى الثامن ، يعيدانا إلى إدجار آلن بو من خلال الرؤية المأساوية لفن القص ومصير القاص . فكما أن شهرزاد تموت فى حكاية « بو » ، نجد أن « توين » يزيل كل احتمالات النجاة بالنسبة للراوية . لكن « توين » يختلف فى إبرازه تسلط الحاكم ، وفى مزجه المدهش للتاريخ بالخرافى الغربى بالشرقى ، ملك إنجلترا بشهريار . هنا ترتفع الخرافة إلى مستوى التاريخ ويتداخل الشرق بالغرب ويتوحدان فى حقيقة عاشها الإنسان وأدركها بغض النظر عن موقعه الجغرافى والثقافى . وفى هذا التداخل اختراق واضح لإحدى القواعد القديمة للخطاب الاستشراقى الذى اعتاد أن يحط من شأن الشرق مقابل الغرب . بيد أنه وهو يخترق هذه القاعدة ، فإنه يبقى على قاعدة أخرى دون مساس ؛ فالشرق يتداخل بالغرب لكنه لا يكاد يبرح خرافيته ، فهو ما زال ممثلا بشهريار وشهرزاد . وفى هذا ما يعيد « توين » إلى « بو » . خرافة الشرق تتداخل بتاريخية الغرب فى رواية « توين » مثلما تتقابل خرافة الشرق وهزليته بعلمية الغرب وجديته وانغراسه فى لحمة التاريخ الإمبيريقى فى حكاية « بو » . فعلى الرغم من رحابة الرؤية لدى « توين » ، نجد فى تناوله احتفاظا بالتقسيم القديم الذى يمنح الغرب حقيقة الوجود المادى ، ويسجن الشرق وراء قضبان الغرائبية والخيال .

الإشارة الثالثة للشرق العربى فى (هكلبرى فن) ، بعد إشارة « توم سوير »للعرب ، وإشارة « هك » لـ (ألف ليلة) ، تكرس الغرائبية التى جاءت فى التخيلات الافتتاحية لتوم . هنا نجد مشهدا للزنجى جم وهك بعد أن وقعا تحت سيطرة اثنين من شذاذ الآفاق يدعى أحدهما أنه ملك والآخر أنه دوق ويؤديان بعض العروض المسرحية الزائفة لشكسبير . يقوم هذان اللصان ، وكأنهما جاءا ليؤكدا ما سبق أن قاله هك عن تسلط الحكام ، بالتخطيط لبيع جم وإعادته مرة أخرى للعبودية ، وفى سبيلهما إلى ذلك يحاولان إخفاء الزنجى الضعيف باستخدام مساحيق التمثيل وملابسه ، فى جعلانه فى هيئة الملك لير ، لكن المساحيق تجعله مرعبا « مثل رجل غرق منذ سبعة أيام » بتعبير هك . ثم يحضر الدوق لوحا خشبيا ويضعه بجانب جم بعد كتابة العبارة التالية عليه : « عربى

مريض ـ ولكنه غير مؤذ عندما لا يكون هائجا » (ص ٨٠) . ولا أظن من الضروري الإفاضة في التعليق على الرواسب التصورية التي ينضح بها هذا المنظر المضحك ، فنحن إزاء كاريكاتير يختزل الكثير من متفرقات الرؤية الاستشراقية وخطابها الأدبي بغرائبيته وفوقيته . وليس من المهم كثيرا بعد ذلك ما إذا كان توين نفسه يتبنى هذه الرؤية أم لا طالما حملتها روايته الشهيرة وكرستها .

إن هزلية الصور وسخريتها القاسية من العرب والشرق عموما لا تلغي على أية حال ما نلاحظ من حيادية نسبية في تناول « توين » لـ (ألف ليلة وليلة) ووضعه الشرق والغرب على قدم المساواة من خلالها ، وهي حيادية لم تضعفها الرؤية الخرافية للشرق في ذلك التناول ، وقد ساعد على تلك الحيادية أن « توين » كان ناقدا قاسيا لمجتمعه ليس في (هكلبري فن) وحدها وإنما في أعمال أخرى ، منها ذلك الذي وصف فيه رحلته إلى الشرق ، وبالذات فلسطين ، في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وهو كتاب (الأبرياء في الخارج) (١٨٦٩) ، حيث انتقد التصورات الخاطئة للعرب لدى الأمريكيين مؤكدا أن العرب الذين أضفت عليهم الحكايات صفات البطولة ليسوا أكثر من بدو أضعفهم الفقر والمرض . وعلى الرغم من جنوح « توين » للمبالغة في واقعيته بقصد تحطيم الخرافات ورسم المشاهد الكوميدية ، فإنه يعبر بشكل عام عن الرؤية التي بدأت تسود في عصره نحو الشرق ، والتي تتسم بعدم الاكتراث كثيرا بأولئك الشرقيين أو بموروثهم ، وبإمكانية توظيفهم واتخاذ المواقف منهم بطرق متفاوتة قد تتضمن السخرية ، أو تلزم الحيادية والتأمل الفلسفي وربما الإفادة أيضا لكن دون افتتان أو قلق بالضرورة ، كما كان الحال لدى بعض الرومانتيكيين الإنجليز . انحسار الحكاية الاستشراقية ، ودخول عمل كـ (ألف ليلة) منطقة الموروث الشعبي ، هي بعض مؤشرات هذه الرؤية التي نجد امتدادها في النصف الأول من القرن العشرين .

ـ ٣ ـ

في رواية بعنوان (مأساة أمريكية)،(١٩٢٥)،للروائي الأمريكي « ثيودور درايزر » نجد توظيفا محايدا لـ (ألف ليلة) ، بمعنى أنه خال من المضامين السلبية التي وجدناها لدى « بو » و« توين » . في هذه الرواية ، في نهاية الربع الأول من القرن العشرين ، تبرز حكايات شهر زاد بما هي عمل قصصي خيالي يمكن الاستشهاد به والتقاطع معه دون الدخول في مواقف سجالية على المستوى الثقافي أو غيره . ولربما كان في متغيرات العصر ، وفي مقدمتها انحسار الشرق العربي الإسلامي بتضاؤل حجمه السياسي ـ الثقافي على خريطة العالم ، وتصاعد التفوق الحضاري والهيمنة السياسية الغربية من ناحية أخرى ، ما ساعد على بروز مثل هذا التوظيف المحايد لدى « درايزر » وربما لدى غيره أيضا استمراراً للبدايات التي وجدناها في رواية مارك توين (هكلبري فن) .

تدخل (ألف ليلة وليلة) رواية مأساة أمريكية من خلال الموروث والمخيال الشعبي بوصف (ألف ليلة) مجموعة من الحكايات الرومانسية . ولأن لرواية درايزر طابعاً رومانسياً أيضا فإن من الطبيعي أن يتقاطع الكتابان . والمقصود بالرومانسية هنا مجموعة من العناصر القصصية التي يأتي في طليعتها الابتعاد عن الواقع وتحقيق الأحلام في عالم سحري مليء بالمعجزات[٢٩] .

رواية درايزر تتضمن هذا الطابع الرومانسي لكنه لا يطغى عليها بما هي رواية ، لأنها كتبت في سياق المذهب الطبيعي الذي نشأ في فرنسا وتأثر به روائيون مثل درايزر ونورس وغيرهما من الأمريكيين في أوائل القرن . والمعروف أن هذا المذهب يتوازى مع الواقعية لكنه يذهب أبعد منها في تصوير الإنسان بوصفه ضحية لبيئته الطبيعية لا يستطيع الخلاص من قوانينها . وتبرز رواية درايزر هذا عبر بطلها الشاب « كلايد جرفش » الذي تخلب لبه حياة الثراء ويسعى في سبيلها إلى الزواج من فتاة غنية ، مضحياً بصديقته الوفية بعد أن حملت منه سفاحاً ، وبعد أن وقفت في طريقه . نراه يخطط لقتلها ، لكنها تموت غرقا وهو متردد بين تنفيذ فعلته وإنقاذها . وحين يحاكم نجده يدافع عن نفسه باختلاق قصة لقنه إياها محاميه*، ثم يفشل في ذلك فيحكم عليه بالإعدام ، وينفذ فيه الحكم فعلا .

تبدأ رومانسية (ألف ليلة) بالظهور مبكرة في هذه الرواية الطويلة عبر قصة علاء الدين ومصباحه الشهير . والمعروف أن

قصة علاء الدين ليست جزءاً من (ألف ليلة) لكنها التحمت بها فى المخيال الشعبى التحاما نجده فى بعض ترجمات الكتاب وتفصح عنه رواية درايزر عبر المقارنة التى يعقدها الكاتب بين سحرية الأجواء فى حكاية علاء الدين والتماع الأضواء وجاذبية الترف فى العالم الذى يدلف إليه الصبى كلايد . فالثراء الذى يراه فى فندق جرين ـ ديفسون فى كانساس سيتى « يبدو باهراً ، علاء دينى فعلا » (ص ٥٣)[٣٠] وحين يقابل الفتاة الأولى فى حياته فى أحد بيوت الدعارة يبدو له المكان « مذهلا تماما مثل مشاهد علاء الدين » (ص ٦٦) . ويستمر هذا التصور حين يقابل سوندرا الفتاة التى تقوده إلى حتفه ، فهى تبدو متلألئة « ببريق يشبه ما فى (قصة) علاء الدين . . . » هذه السلسلة من الروابط الرومانسية يلخصها المدعى العام وهو يواجه كلايد بتهمة القتل : « الأمر واضح إذاً . . إنها حكاية من حكايات الليالى العربية ، حكاية المسحور والساحر » (ص ٦٨١) .

لكن ملاحظة المدعى العام تنبهنا إلى وجه شبه آخر لا نجد فى الرواية ما يشير إليه مباشرة . وهذا الوجه من الشبه مرتبط بنهاية الرواية حيث المشهد الذى يتهيأ فيه كلايد للموت . هنا يتلقى السجين الشاب كتابين هدية من أحد السجناء هما (روبنسون كروزو) و (الليالى العربية) (ص ٧٧٦) ، ويعلق درايزر على الحدث قائلا إن حالة كلايد النفسية مهيأة لقراءة « الرواية الرومانسية الخفيفة التى تصور عالما يتمنى لو كان له منه نصيب » بدلا من قراءة الرواية التى تصور عالم الواقع القاسى سواء خارج السجن أو داخله (ص ٧٧٦) . ويتضح من هذا التعليق أن الروائى لا يعتبر (ألف ليلة وليلة) أكثر من رواية رومانسية خفيفة أى بالشكل الذى توحى به مقارناته بقصة علاء الدين ويتناقض تماما مع رؤية إدجار آلن بو ومارك توين وغيرهما من قبل . لكن فى توظيف درايزر ما يوحى أيضا بتلك الرؤية المظلمة التى وجدناها من قبل ، حتى وإن لم يقصد إليها الروائى قصدا ، بل وحتى إن تناقضت مع رؤيته الظاهرة[٣١] . ففى إحضار ألف ليلة وليلة إلى مشهد التهيؤ للموت ما يلقى بظلال كثيفة على ربط المدعى العام بين كلايد وتلك الحكايات ، خاصة إذا تذكرنا أن الشاب يحاول إنقاذ نفسه من الموت فى المحكمة باختلاق قصة يحاول من خلالها إقناع الجميع ببراءته ، كأنما هو شهرزاد تحاول إنقاذ عنقها بالحكايات ثم تفشل . لكن هذه تظل قراءة ثانوية بل بعيدة الاحتمال فى غياب القرائن النصية ، وما نجده يؤكد القراءة الأولى الظاهرة ؛ وهى أن (ألف ليلة) ليست سوى عمل رومانسى مسلٍ ليس من وجهة نظر كلايد جرفش وحده ، وإنما من وجهة نظر مؤلفه أيضا .

فى مأساة أمريكية تستحضر قصص شهرزاد لا من أجل إشكالية فى فن القص أو الدخول فى سجال ثقافى مع الشرق ، وإنما الوقوف على الجوانب التى اجتذبت عامة القراء إليها منذ ترجمة جالان ، أى من أجل ما هو مألوف فيها أى بوصفها حكايات مسامرة وترويح عن النفس . وإذا لم يكن من المستغرب أن يتوقف روائى ، ثانوى نسبيا ، مثل درايزر ، عند هذا المستوى ، فإن من الضرورى أن نتذكر الاحتمال الآخر وهو أن معطيات المرحلة لم تكن تسمح بأكثر من ذلك كما سبقت الإشارة . وسيتضح من المثال الرابع والأخير فى هذه القراءة أن عودة الاهتمام بـ (ألف ليلة) بشكل جاد ليس مرتبطا بعبقرية الروائى وحدها ، وإنما بنشوء الظروف التى استدعت تناولا جادا آخر .

ـ ٤ ـ

فى عام (١٩٦٦) نشرت مجلة « نيوزويك » حديثا لروائى أمريكى فى السادسة والثلاثين من عمره اسمه جون بارث يقول فيه : « إن رؤيته تختلف تمام الاختلاف عن رؤية سابقيه من أمثال همنجواى وفوكنر وبورخيس » . ثم يضيف :

« إن مستقبل الرواية مشكوك به . . . لذا فإننى أبدأ مفترضا « نهاية الأدب » وأحاول أن أقلبها . أعود إلى ثرفانتيس ، وفيلدنج ، وشتيرن ، والليالى العربية ، أعود إلى الإطار المصطنع والحكايات الطويلة المترابطة . إننى مهتم بحيل القص ، بما يمكن عمله باللغة »[٣٢] .

وبعد سنتين أصدر بارث رواية بعنوان (ضائع فى بيت المتعة) (١٩٦٨) ، وظف فيها (ألف ليلة وليلة) كما لم توظف من قبل ، سواء من حيث الكيف أو الكم . وفى ١٩٧٢ أصدر ثلاث قصص فى مجلد واحد عنوان الأولى (دنيا زادياد) (أو

« ملحمة » دنيا زاد) ونال على المجموعة التى حملت عنوان (الكمير) الجائزة الوطنية للكتاب . ثم تتالت توظيفات بارث لـ (ألف ليلة) فى ثلاث روايات هى (رسائل) . (١٩٧٩) و(حكايات تايدوتر : رواية) (١٩٨٧) ، وأخيرا (الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار) (١٩٩١) .

ومن هذه العجالة يتضح أننا إزاء خارطة روائية يصعب اختزالها فى صفحات قليلة ، وأن مكانها المناسب هو دراسة مستقلة ، خاصة إذا قيست بالأعمال التى سبق التوقف عندها . ولذا فلن أحاول حتى ، مجرد المحاولة ، أن أقف على هذه الأعمال الكثيرة كلها ، بل سأكتفى بالإشارة إلى أولى رواياته توظيفا لـ (ألف ليلة وليلة) وهى (ضائع فى بيت المتعة) ثم (دنيازادياد) وأخيرا سأتوقف وقفة أطول نسبيا عند آخر أعماله (الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار) . وفى تناولى هذا سيكون تركيزى ، بطبيعة الحال ، على الجوانب التى تشكل امتدادا لما طالعناه عند الكتاب السابقين .

الجوانب المتصلة بتقنية القص فى (ألف ليلة) هى التى استغرقت جل اهتمام بارث وذلك على مدى الأعمال الخمسة التى تناول فيها تلك الحكايات بشكل أو بآخر . غير أن انشغاله ببعض القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية فى المرحلة الأخيرة أدى إلى تبلور بعض الجوانب من الخطاب الاستشراقى فى أعماله على نحو يصله بغيره من الكتاب الغربيين ومن ضمنهم من تناولت فى هذه القراءة . وسنرى فى روايته الأخيرة كيف يتصل الاهتمام بتقنية القص بمظاهر الخطاب الاستشراقى وكيف يدعم أحدهما الآخر .

الفرضية الأساسية التى ينطلق منها بارث فى كتاباته القصصية هى ، كما أشار فى حديثه المقتبس قبل قليل ، نهاية الأدب ومن ضمنه الرواية . فنحن فى عصر استهلك فيه الأدب نفسه واستنفد طاقاته ، لأن الأدب ، خاصة الفن القصصى ، يعتمد على الأنا بوصفها مركزاً ، سواء كانت أنا المؤلف أو الراوى أو الشخصيات . وهذه الأنا هى التى انطلق منها ديكارت ، وهى أيضا التى انهارت تحت مطارق الفكر المابعد ديكارتى . وبانهيار الأنا أو تصدعها أصبح من الصعب التحقق من وجود شىء اسمه الواقع ، وحل محل ذلك الواقع فى القص التقليدى مرايا مهشمة ترقبها ذوات متشظية . حل الوهم محل اليقين ولم يعد من الممكن الفصل بين ما هو خارج النص الروائى وما هو داخله إلا من خلال اتفاق مجموعة من الناس . « إن الفرق بين الخيال الذى نسميه واقعا والخيالات التى نسميها خيالا يأتى من الإجماع الثقافى . . . » كما يقول بارث[٣٣] . ولذا كان من الطبيعى أن تعج أعمال كاتب كبارث بالشخصيات التى تثير الأسئلة حول هويتها إذ تتعدد وتتداخل فى (ضائع فى بيت المتعة) نجد مؤلفا يشك أن « حياته مجرد حكاية وهو فيها إما الشخصية الرئيسة أو شخصية ثانوية » (ص ١١٣)[٣٤] . أما النص نفسه فليس رواية بالمعنى التقليدى أى ليس رواية تحاكى ما يعرف بالواقع ، وإنما رواية تحاكى الروايات ، تعلن عن خرافيتها بطريقة ساخرة على طريقة الباروديا أو البارودى .

سخرية الرواية من نفسها ، أو محاكاة الأدب نفسه ، وانشغاله بأدبيته وليس بما هو خارج عن ذلك (وبارث لا يعتقد بأن هناك ما هو خارج فعلا !) هو الأسلوب الوحيد ، فى نظر بارث ، الذى يمكن من خلاله إنتاج شىء اسمه الأدب . ما يسميه بارث « أدب الاستنفاد » هو أدب المرحلة ، الذى قد يسميه البعض أدب ما بعد الحداثة ، والذى من رواده ، كما يقول الكاتب الأمريكى ، بيكيت ونابوكوف وبورخيس[٣٥] . والمنطلق الأساسى لهذا الأدب هو القناعة بأن الأساليب التقليدية قد استنفدت وأن المخرج الوحيد من هذا المأزق هو انعكاس الأدب على ذاته ، لأن مفتاح الكنز هو الكنز كما يقول الجنى فى « دنيازادياد » .

فى (ضائع فى بيت المتعة) نجد نموذجا لأدب الاستنفاد هذا الذى تشبه حكاياته ما يعرف بالصناديق الصينية ، التى كلما فتحت واحدا وجدت بداخله آخر ، مما لا يقنعك فى النهاية بأنك فى أحد تلك الصناديق ، أو فى حكاية كبرى تتحرك فيها مثل شخصية من الشخصيات . الرواية (إن كانت هناك رواية) هى السيرة الذاتية للفنان . ولكن على النقيض من السير الأخرى ، (صورة الفنان فى شبابه) لجويس مثلا ،

التركيز هنا هو على كيفية كتابة الرواية ، على التقنية ، لأن الشكل هو البطل الحقيقى ، أما الكاتب فلا وجود له خارج النص . ويجد بارث إلى جانبه شهرزاد نموذجا آخر لتلاحم المؤلف مع النص : « إن سقط السندباد إلى القاع فإن شهرزاد هى التى تغرق . . . » (ص ١١٧) .

الالتحام مع شهرزاد يتكرر فى قصة (دنيا زادياد) التى تشكل مع (ضائع فى بيت المتعة) ، كما يرى بعض النقاد ، ثنائيا يقرأ معا[٣٦] . فالقصة سيرة ذاتية أخرى يأخذ فيها بارث دور الجنى الذى يظهر لأخت شهرزاد من عصر ومكان مختلفين. ولكن لا غموض فى هويتها ، فالعصر هو القرن العشرون والمكان الولايات المتحدة الأمريكية . ومثلما يحدث فى قصة الفرنسى جوتييه يأتى من يخبر شهرزاد ودنيازاد بأنهما موجودتان فى كتاب اسمه (ألف ليلة وليلة) ، بل من يروى لها ما قالتاه لحل مشكلة البحث عن قصص جديدة . والذى يفعل ذلك هو الجنى أو الروائى الأمريكى المعاصر ضمن مسعاه لإنهاء ثلاثية يكتبها بعنوان (دنيازادياد) . وبذلك يعود ذيل الثعبان إلى فمه ، كما يقال ، لتشتبك الحكايات ويتداخل ما هو خارج الحكاية بما هو داخلها .

لكن تقنية القص وما تثيره من إشكاليات معرفية عن الحقيقة والخيال ليست كل ما هنالك فى قصة بارث ، وإن كانت أهم ما هنالك بكل تأكيد . الشىء الآخر الذى يبرز فى القصة ، خاصة جزءها الأول ، هو الكوميديا القائمة على المفارقة بين شرق (ألف ليلة) والغرب الأمريكى الحديث . فمن الصعب أن لا نضحك حين نسمع دنيازاد وهى تشير إلى أختها « شيرى » ، تصغيرا لشهرزاد ، التى كانت طالبة جامعية متخصصة فى « الفنون والعلوم بجامعة بنوساسان » ومتفوقة فى دراستها وفى الألعاب الرياضية ، وملكة للاحتفال السنوى الذى تقيمه الجامعات (الأمريكية طبعا) لخريجيها القدماء إذ يعودون لزيارتها (هوم كمنج) ، أو حين تشير إلى أبيها بأنه « دادى » على الطريقة الأمريكية ، إلى غير ذلك . هذه الكوميديا القائمة على الاختلاف الثقافى ، بالإضافة إلى الصراحة الجنسية ، هى ما سيعود بارث إلى توظيفه بشكل أكثر كثافة فى روايته (الإبحار الأخير لشخص ما البحار) .

فى حواره مع دنيازاد وأختها يقول الجنى (بارث) إن « بغداد الوحيدة هى بغداد ألف ليلة ، حيث تطير السجاجيد وتتقافز الجن من الكلمات السحرية . . . » (ص ٢٥) . يقول ذلك فى معرض تأكيده على أن بعض الخرافات أكبر قيمة مما يسمى واقعا ، وأن جمال تلك الخرافات هو الذى يحيلها إلى واقع . وإذا كانت هذه المقولة تنتمى إلى فلسفة القص ، وعلاقة الخيال بالواقع ، وتقنية الرواية ، وما إليها ، فإنها أيضا لا تخلو من مدلولات ثقافية خطابية أبعد فيما يبدو مما خطر ببال الروائى الأمريكى خاصة حين جاء ليقيم عليها عالما روائيا كثيفا فى رواية (الإبحار الأخير) .

تتألف رواية بارث الأخيرة من عالمين يبدآن مستقلين ثم يتقاربان تدريجيا ويشتبكان من خلال البناء الروائى ، المنقسم أيضا إلى قسمين يروى كل منهما أحداث أحد ذينك العالمين . العالم الأول هو عالم الغرب أو الولايات المتحدة الأمريكية تحديدا ، بينما الثانى هو عالم الشرق كما ترويه (ألف ليلة وليلة) . الشخصية الأساسية التى تربط العالمين هى شخصية « سيمون بيلر » الأمريكى الذى تقذف به حادثة غرق عجيبة من أمريكا الثمانينيات إلى بصرة (ألف ليلة) وما حولها ، ليصير هناك السندباد البرى ويقابل السندباد البحرى فى منزله ويروى كل منهما قصصه لمجموعة من المدعوين . الأمريكى بيلر يروى قصصه عبر سبعة إبحارات تشكل ما يشبه الفصول ، وبين كل فصل وآخر توجد فواصل داخلية يروى فيها بيلر جانبا من مغامراته فى منزل السندباد البحرى وهى عبارة عن مغامرات جنسية مكشوفة مع ياسمين ابنة السندباد البحرى ، الذى يقوم بدوره برواية حكاياته المعروفة ، أى يعيد ما هو معروف فى (ألف ليلة وليلة) من إبحاراته هو . أما عنوان الرواية فيشير إلى بيلر وتسميته « شخصا ما » ناتجة فيما يبدو عن التباس هويته وتداخل شخصياته ، بين بيلر الأمريكى والسندباد الحمال أو البرى فى (ألف ليلة) وجون بارث - أيضا - فبين الاثنين شبه واضح . هذا طبعا بالإضافة إلى الإشكالية الفلسفية للذات التى يثيرها بارث هنا وفى أعماله الأخرى .

لتحقيق القفزة الزمنية والمكانية العجيبة من أمريكا إلى البصرة اعتمد بارث ، فى أقرب الاحتمالات ، على الحيلة

الفنية التى وجدها لدى مارك توين فى قصة (يانكى من كونيتكت فى بلاط الملك آرثر)» (١٨٨٩) ، التى يذهب فيها أمريكى من القرن التاسع عشر إلى عصر الملك الإنجليزى الأسطورى آرثر ، ويحاول هناك تحديث المجتمع وتعريفه بمنجزات المدنية الحديثة . الفرق هو أن بارث بدلاً من حيلة الضرب على الرأس يستعمل حيلة الغرق ، لكن القصتين تقتربان على المستوى الأهم وهو توظيف الماضى لنقد الحاضر . فبارث هنا مشغول أكثر مما فى أعماله السابقة بإثارة العديد من المشكلات الاجتماعية والاقتصادية التى يعج بها عالمه الأمريكى المعاصر ، كالعلاقات الزوجية ، وتصدع القيم التقليدية ، وانهيار الأسرة ، وعزلة الفرد فى سعيه لتأمين العيش ، وإضرابات العمال ، وما إلى ذلك[٣٧] .

لكن إلى جانب الاهتمامات الجادة لا ينسى بارث عناصر الإقناع والإثارة والهزل . فثمة مشاهد جنسية كثيرة وقدر كبير من المضحكات إضافة إلى لحظات الترقب والخوف . إنما الملاحظ هو أن هذه العناصر ، القائمة على الغرائبية ، تكثف فى الجانب الشرقى من القصة ، أى فى الفواصل الداخلية التى يروى فيها بيلر مغامراته . وتأتى (ألف ليلة) هنا لتمد الروائى بمختلف جوانب الصورة : الشخصيات المضحكة ، والكلمات العربية التى يخطىء بارث فى الكثير منها ، والتعليقات والتصورات المناقضة لما يعرفه إنسان القرن العشرين ، والإباحية الجنسية التى يتحقق فيها ما لا يتحقق لبيلر فى بلاده من فنتازيا وإفصاح لا تصل إليه (ألف ليلة) نفسها فى أكثر مشاهدتها احتشاما . ومع أن الرواية تشير فى مجملها نحو نوع من التداخل ـ وهو تداخل فردى على أية حال ، حيث يتعرف أهل الشرق على ضيفهم بصورة أوثق ـ فإن مجمل القص يقع فى منطقة الاختلاف بين العالمين ، عالم الغرب بواقعيته وتاريخيته ومشكلاته وجديتها الملموسة من ناحية ، وعالم الشرق بغرابته ولا زمنيته الأسطورية وما فيه من إشباع للغرائز وتسلية للقارىء الأمريكى بالدرجة الأولى .

لتحقيق كل هذه التأثيرات يتكىء بارث بصورة واضحة على قواعد الخطاب الاستشراقى المألوفة .يستعير من« بو »دهشة شهريار عند سماعه أخبار العالم الحديث واطمئنانه لسماع ما يألفه من غرائب الجن وطائر الرخ وما إليها . فالسندباد البحرى ، الذى يقوم بدور شهريار إلى حد ما ، يجد فى إشارات بيلر إلى الطائرات والساعات نوعاً من الأعاجيب الفنتازية ، بينما يرى فى قصة القارب الذى أصيب بالعطف فى إحدى نزهات بيلر البحرية الحديثة نوعا من الواقعية : « إنها قطعة صغيرة رائعة من الواقعية فى بحر من الفنتازيا » (ص ٦٠) . أما أحد الجالسين فيعلق بعد ذلك بأن ما يرويه بيلر غير منطقى ، وأن المعقول هى أخبار طائر الرخ فى حكايات السندباد . ومن الطريف استخدام المتحدث عبارة « الواقعية الإسلامية » (ص ١٣٦) للإشارة إلى الاختلاف النسبى فى مفهوم الواقعية . وليس مما يهم بارث كثيرا ، كما يبدو ، ما تحمله عبارته من تشويه خاصة فى حشره الإسلام ضمن إطار خرافى ومتخلف . ذلك أن ما يهم الروائى الأمريكى هو « الاختلاف الغرائبى للإسلام » حسب العبارة الواردة فى ص ١٩٩ ، وضرورة أن يبقى فى قفص الخرافة لأن « بغداد الوحيدة » كما يقول بارث على لسان الجنى فى « دنيازاد » هى بغداد ألف ليلة .

بيد أن جزءاً من إحساسنا باختلاف الشرق عن الغرب لا يأتى من انفصامها ، وإنما من التماس الذى يحدث بينهما بين الحين والآخر . فالشرق موجود أيضا فى قصة بيلر المعاصرة ، أى فى حياته بوصفه أمريكيا فى القرن العشرين . وأهم مناطق التماس هى العلاقة العائلية التى تنشأ عندما تتخذ ابنة بيلر صديقا لها من عمان يواصل دراسته العليا فى علم البحار فى جامعة بوسطن . لكن بارث يبقى الشاب بعيدا عن السرد ، نسمع به ولا نقابله ، هذا إضافة الى أن بيلر يفضل أن لا يسميه باسمه وهو « مُسَلِّم » وإنما يدعوه« الغامض » The impenetrable (ص ١٩٤) . وتتسق مع هذه الإشارة إشارة أخرى إلى السلطان قابوس الذى موّل مشروعا بريطانيا لصناعة سفينة تشبه السفن العربية القديمة ينوى صاحبها الإبحار فى رحلة مشابهة لرحلة السندباد (ص ٣٢٥) . وحين يمر بيلر بتجربة الانتقال إلى عالم (ألف ليلة) ويجد نفسه فجأة على سفينة تشبه سفن القدماء يندهش لجهل الناس بالساعة ، ويتساءل عن مدى انغلاق هؤلاء ، مع انهم عرب وليسوا

إيرانيين « رجعيين » تحت حكم الخمينى ، حسب تعبيره (ص ٤٠٧) .

مناطق التماس فى الرواية تتضمن نوعاً من الواقعية التى تساند غرائبية (ألف ليلة) ، وهذه المساندة إما مباشرة ، كما فى العمانى الغامض غموض الشرق ، وفى مزج السلطان قابوس بعالم يقرب من العالم الأسطورى للسندباد (وهذا حدث انتقاه الروائى انتقاء) ، أو بطريقة غير مباشرة مثل الاندهاش لوجود الساعة التى تقابل دهشة شارلمان الأوروبى لرؤية الساعة التى يقال إن هارون الرشيد أهداها اليه . ففى كل هذه الحالات يساعد ما هو معقول وواقعى على تمرير ما هو غير معقول وغارق فى الخرافة .

ومع أنه لا يساورنا الشك فى أن جون بارث يعرف العالم العربى والشرق الأوسط ، فإن فى الرواية ما يوحى بأن معرفته مكتبية أكثر منها واقعية . فهو على ما يبدو يشير إلى نفسه حين يتحدث عن سيمون بيلر (فهما متطابقان فى تاريخ الولادة وظروفها والتعليم وكتابة الرواية) ، خاصة فى إشارته إلى كتابين أنجزهما بيلر،هما (الرائع) و (زنجبار) ، يتناول الأول الامبراطور العثمانى سليم الأول ، والثانى التجارة العربية البحرية فى العصور الوسطى . ويقول بيلر عن كتابيه « إنهما قد أنجزا عن طريق البحث المكتبى فقط وذلك بتأثير الليالى العربية التى ألهمت مؤلفها » (ص ١٩٦ - ١٩٧) . ولكن لعل الأهم من ذلك كله هو المبرر النظرى الذى يبدو أنه ترك أثراً فى رؤية بارث للشرق العربى . فهو فى إحدى محاضراته المنشورة يقول ، داعما مقولة الاختلاف الثقافى ونسبية ما يسميه الواقعية « إن جارسيا ماركيز يخبرنا أن ما نعتبره - نحن الأجانب الأنجلو ساكسون - سريالية فى قصصه هو الواقع اليومى فى بلاده »[٣٨] . فهل يظن بارث - قياسا على هذا - أن خرافية الشرق كما ترسمها حكايات السندباد هى بشكل أو بآخر واقعا يوميا فى البلاد العربية ؟

فى إشارة لإحدى الروايات ، التى كان سيمون بيلر يعمل على إنجازها ، يقدم بارث ما يمكن اعتباره إضاءة لطبيعة الكتابة لديه هو . يقول إن بيلر كان يعمل على رواية « تجمع محاولاته الأولى لكتابة القصة وقدراته المتأخرة بوصفه كاتباً للمقال الشخصى ومعلقاً على عصرنا » (ص ٢١٠) . والواقع أن هذا يساعد فعلا على فهم عمل مثل (الإبحار الأخير) وكثير مما سبقه ، حيث يمتزج الواقع بالخرافة والجد بالهزل والتوثيقى بالفنتازى . وكنا قد رأينا ما يشبه هذا المزج فى حكاية إدجار آلن بو ، وما سبقها من حكايات استشراقية ، تعضد رؤيتها الخرافية للشرق بهوامش معلوماتية تسبغ على الخرافة الكثير من مصداقية الوثيقة أو المقال . فما الفرق بين استشهاد « بو » بالقرآن الكريم وإشارة بارث إلى « الواقعية الإسلامية » ؟ ولماذا يتوتر الحرص من بيكفورد فى نهاية القرن الثامن عشر إلى بارث فى التسعينيات من القرن العشرين على إبقاء المسلمين العرب فى دائرة الكراهية للعلم ، حين نقرأ فى (فاتك) عن نفور المسلمين من العلوم ، ويذكرنا الروائى الأمريكى بجهل العرب بالساعة وتفضيلهم لخرافات الرخ والعفاريت ؟ إن منطق استقلالية الفن وحرية المبدع تتهاوى أمام النزعة التوثيقية فى كثير من هذه الأعمال وأمام التشويه والعبث الناجمين عن تأليفها سواء أكان ذلك مقصودا أم غير مقصود .

الهوامش :

(١) انظر : ohn Barth: **The last Voyage of Somebody the Sailor,** (New York: Doubleday, 1991) .

(٢) انظر : **est Selections From the Arabian Nights Entertainments,** ed E.S. poole, (New York: Hart Publishing Co., 976), p. lx.

(٣) انظر : artha Pike Conant, **The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century** (New York, 1908)

ولعل من الطريف واللافت للنظر فى هذا السياق أن يتزامن مع كتابة هذا المقال ظهور فيلم من نوع الرسوم المتحركة بعنوان « علاء الدين » من إنتاج شركة « والت ديزنى » الأمريكية التى حققت أفلامها السابقة من هذا النوع شعبية هائلة . ولا شك أن اختيار هذه الشر لحكاية علاء الدين دليل واضح على مدى شعبية مثل هذه الحكايات فى الغرب وتجذرها فى الموروث الشعبى الغربى (انظر تايم الأمريكية ، ٩ نوفمبر ١٩٩٢ ، ع ٤٥) .

(٤) سهير القلماوى ، ألف ليلة وليلة (القاهرة : دار المعارف ، ط ٤ ، ١٩٧٦) ص ٦٤ .
(٥) القلماوى ، ألف ليلة وليلة : « فأصبح الشرق عند كثير من هؤلاء القراء الغربيين يساوى ألف ليلة وليلة » ، ص ٦٨ . ويشير فؤاد شعبان إلى ما يشبه ذلك فى الموقف الأمريكى فى القرن التاسع عشر : « كان لقراءة الليالى العربية وما شابهها تأثير مسبق على الرحالة الأمريكى حتى قبل سفره إلى الشرق ومن المؤكد أنها شكلت موقفه إزاء ما هو شرقى » :

Fuad Sha'ban, **Islam and Arabs in Early American Thought: The Roots of Orientalism in America** (Durham, North Carolina: The Acorn Press 1991)

انظر أيضا رنا قبانى :

Europe's Myths of Orient (London : Pandora Press, 1986), p. 29.

« أدى سحر ألف ليلة وليلة إلى جعل الأوروبيين يخلطون بين الشرق الحقيقى بشرق الحكايات » ، وإدوارد سعيد ، الاستشراق : المعرفة . السلطة . الإنشاء ، ترجمة كمال أبو ديب (بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، ط ٢ ١٩٨٤) ص ١٩٠ .
(٦) انظر إدوارد سعيد الاستشراق (الملاحظة السابقة) ؛ وميشيل فوكو الكلمات والأشياء ترجمة مطاع صفدى وآخرون (بيروت : مركز الإنماء العربى ، مشروع مطاع صفدى للينابيع IV ، ١٩٨٩ - ١٩٩٠) ، وكذلك :

The Archeology of Knowledge, trans. A.M. Sheridan Smith (New York: Harper & Row, 1972) .

(٧) انظر : Saad A. Al- Bazei, **(Literary Orientalism in 19 th Century Anglo- American Literature: Its Formation and Continuity)** diss., Purdue Universty, 1983.

(٨) انظر : **Islam and Arabs in EarLy American Thought, p.x**
وانظر ايضاً : سعد البازعى ، « النموذج العبرانى فى الأدب الأمريكى » المحاضرات (جده : النادى الأدبى الثقافى ، ١٩٨٨) مج ٥ ص ص ٦٧ - ٨٤ .

(٩) انظر : **The Short Fiction of Edgar poe:** An Annotated Edition by Stuart and Susan Levine (Indianapolis: The Books-Mèrrill Co., 1976) pp. 504- 512 .

الإشارات فى النص هى إلى هذه الطبعة .
(١٠) « ولكن الملك وقد قُرص بما فيه توقف عن الشخير ، وأخيرا قال هم ! ثم هوو ! وبعد أن فهمت الملكة أن هذه الكلمات (العربية دون شك) تعنى أنه انتبه . . . » (ص ٥٠٦) .
(١١) فى تعليقاته على النص يشير محرر الكتاب **The Short Fiction of Edgar Allan Poe,** 540 إلى عدم وجود اقتباس بو فى ترجمة سيل .
(١٢) يلفت نظرنا أولا أن بو لم يعتد إلحاق حكايته لهوامش توثيقية ، وثانيا أنه فى حكاية هجائية بعنوان « كيف تكتب مقالا لمجلة بلاكوود » يسخر من أولئك الذين يدعون المعرفة بلغات أخرى ، كالصينية ، بمجرد الاستشهاد بعناوين مثيرة من آدابها . يقول إنه بالإشارة إلى « الرواية الصينية المبجلة جوكياولى سوف تظهر معرفة وثيقة باللغة والأدب الصيني . وبهذه الطريقة يمكن المضى دون (معرفة) بالعربية ، أو السنسكريتية ، أو لغة الشيكاساو »

The Short Fition of Edgar Allan poe, p. 361.

(١٣) انظر : **The Caliph Vathek, ed.** Roger Lonsdale (London: Oxford University Press, (1970), p.8.
ولمزيد من المعلومات حول اهتمام بيكفورد بالاستشراق انظر :

William j. Gemmett, William Beckford (Boston: Twayne Publishers).

(١٤) انظر : **The Letters of Thomas,** ed. Wilfrid S. Dowden (Oxford: The Clarendon Press , 1964), II, 512 .

وانظر أيضا :

Wallace Cable Brown, **(Thomas Moore and the English Intest in the East)** Studies in Philolgy, 34, (1937), 576- 88.

(١٥) انظر : Burton Pollin, **(Poe and Thomas Moore),** Emerson Soaety Quarterly, 63 (june 1972), 166- 63.

(١٦) يمكن اعتبار « بو » أحد أبرز كاتبين أمريكيين اهتما بالموروث العربى الإسلامى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر . الآخر هو واشنطن ارنفج . فعدا (حكاية ألف ليلة) وقصيدة (إسرافيل) كتب « بو » قصيدة أخرى بعنوان (الأعراف) يشير فيها إلى المفهوم القرآنى للأعراف . وله مجموعة حكايات بعنوان (حكايات الجروتسك والأرابيسك) يعبر فيها عن فلسفته الجمالية النازعة إلى تجاوز عالم المادة . ومفهوم الأرابيسك بالذات مستقى فى الأساس من التوجه التجريدى أو اللامحاكاتى فى الفن الاسمى . انظر :

David Hoffman, **Poe** (New York, Avon Books, 1972) pp. 203- 4

(١٧) يشير هوفمان إلى هذا الخطأ فى ص ٥٢ (انظر الملاحظة السابقة) .

(١٨) انظر : Thomas Carlyle, (**The Hero as Prophet. Mahomet: Islam.** On Heroes and Hero Worship, ed. W. H. Hudson (London: Everyman's Library 1973), P. 278

(١٩) انظر : Lewis Melville, **The Life and Letters of William Beckford of Fonthill** (London : William Heinmann, 1910) , PP. 129-30

(٢٠) انظر : Stephen Peithman, ed. **The Annotated Tales of Edgar Allan poe** (New York: Doubleday & Co., 1981), p. 464.

(٢١) لعل من الضرورى أن أضيف أن لا مبالاة « بو » بمحاكاة الحكايات الشرقية لا تتناقض بالضرورة مع إعجابه بها ، فقد عبر عن إعجابة فى رد ساخر على أحد الذين أعربوا عن احتقارهم لتلك الحكايات . انظر Peithmann (الملاحظة السابقه) ص ٤٦٤ .

(٢٢) انظر : Theophile Gautier, (**The Thousand and the Second Night)** The Works of Theophile Gautier. tr & ed. F.C. de Sumichrast (New York: George D. Sproul 1902) 2: 227- 67 ¾

(٢٣) انظر : Meredith: **The Critical Heritage** ed. Ioan Williams (New York: Barnes & Noble, Inc. 1971) , p.4

(٢٤) انظر : **William Thackeray's Complete Works** (New York: Harper and Bross., (1903), 5: 47.

(٢٥) انظر : **The Complete Works of Robert Louis Stevenson** (London: Cassell and Co., 1906) Vol. 9.

(٢٦) انظر : Irving Ş. Saposnik, **Robert Louis Stevenson** (New York: Twayne Publishers Inc., 1974), pp. 66-67.

(٢٧) انظر : **(1.002 nd Arabian Night in Satires and Burlesques,** ed Franklin R. Rogers, The Mark Twain Papers (Berkeley: Univ. of California Press, 1967)

(٢٨) انظر : Hucklberry, Finn ed. Kenneth S.Lynn (New York: Harcourt Brace & World Inc, 1961) , pp. 7-8.
الإشارات فى النص هى إلى هذه الطبعة .

(٢٩) لا شك أن ألف ليلة وليلة قدمت منذ البداية فى أوربا بوصفها حكايات مسلية أو رومانسية وكان ممن استعملوا عبارة « رومانسية » فى وصف تلك الحكايات جون بين Payne فى ترجمته لها عام ١٨٨٢ ، حين أشار فى المقدمة إلى أن ترجمته « أول ترجمة كاملة للملخص العربى العظيم من القصص الرومانسية . . . »
Rida A. Hawari, **(The Cult of the Exotic in Victorian Literature: The Nights** Translations of William Torrens and Edward Lane),
مجلة الملك سعود مج ٤ (الآداب ٢) (١٤١٢) ص ٦٨ . وحول مفهوم الرومانسية فى القصص الشعبى انظر نبيلة ابراهيم ، **قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية** (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٤) ص ٤٩ .

(٣٠) انظر : Theodore Dreiser, **An American Tragedy** (New York: The New American Library, 1964)
أرقام الصفحات فى النص من هذه الطبعة .

(٣١) يقول الناقد الأمريكى لزلى فيدلر فى استقراء شامل للرواية الأمريكية إن من خصائصها « الابتعاد عن المجتمع بالاتجاه نحو الطبيعة أو الكابوس نتيجة محاولة يائسة لتفادى حقائق التغزل والزواج والحمل » (ص ٢٥) ، ثم يضيف فى مكان آخر إن « إحدى المشكلات التقنية الرئيسية التى واجهها الروائيون الأمريكيون هى تحوير الأشكال غير المأساوية لنهايات مأساوية » (ص ٢٨) :
Leslie Fiedler, **Love and Death in The American Novel** (New York: Stein and Day, 1960) .
ويتفق مع فيدلر حول النزعة غير الواقعية فى الرواية الأمريكية ناقد آخر هو ريتشارد تشيس الذى يرى أن الأمريكيين أنتجوا قصصا رومانسية تقع فى منطقة وسطى بين الحضارة والبدائية أو بين الواقعى والمتخيل . انظر :
Richard Chase, **The American Novel and Its Tradition** (Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1957) , p. 19.

(٣٢) انظر : **Newsweek 68** (8 August 1966) وانظر أيضا مقالة بارث الشهيرة حول (أدب الاستنفاد) (The Literature of Exhaustion) فى
John Barth, **The Friday Book: Essays and Other Nonfiction** (New York: G.P .Putnam's Sons, 1984),p. 221.

(٣٣) **The Friday Book,** p. 221

(٣٤) **Lost in the Funhouse** (New York: Bantam, 1969)
الإشارات فى القص هى إلى هذه الطبعة .

(٣٥) انظر : John Stark, **The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov, Barth:** (Durham: Duke Univ. Press, 1974).

(٣٦) John Barth, **Chimera** (Canzda: Ballantine Books, 1988), pp, 11-64.

(٣٧) انظر : Stan Fogel & Gordon Stetaug, **Understanding John Barth** (Columbia, S.C: Univ. Of South Carolna Press, 1990), p.5.

(٣٨) انظر : **The Friday Book,** p. 222.


آفاق نقدية

مدخل الى قراءة دريدا
فى الفلسفة الغربية
بما هى صيدلية أفلاطونية

كاظم جهاد

تتصدّى دراسة دريدا التى قدمها لتصور أفلاطون للكتابة . تصوّر « صيدلانى » يتمثّلها عبر ثنائيات « السمّ » و« الترياق » ، « الإصابة » و« العلاج » ، « الرقية الخبيثة » و« السحر الشافى » ، وما يرتبط بها ويوجهّها من ثنائيات أخرى . ثنائيات « الخير » و« الشرّ » ، « الطاعة » و« الأبق » ، «التوطّن» و« التيه » ، « التمركز » و« البعثرة » ، « التمام » و« الفضلة » أو « الزيادة » ، ... إلخ . فتارةً تُجرّم الكتابة باعتبارها خطاب الابن الآبق ، وطوراً باعتبارها خطاب السّاحر بالغ الخطورة على أمن المدينة ، وطوراً آخر باعتبارها مراس الضحيّة الذى لايمكن إلا أن يُقدّم فى كلّ عام قرباناً بطرده تتطهرّ المدينة وتُصان سلامتها من كلّ شرّ داهم . تارةً تُدان الكتابة باعتبارها تسعف الذاكرة الأرشيفيّة على حساب الذاكرة « الطبيعيّة » ، وطوراً باعتبارها كلاماً جوّاباً تائهاً يهدّد « بذار » الأب بتفريق وانتثار وبعثرة . لكنّها مع ذلك ، لاتفتأ يُرتَجع إليها وتُلتَمس معونتها ، لإدانة شرور الكتابة نفسها أحياناً ، بل يُعلى غالباً من شأنها عندما تُجرّد من معناها الصريح لتُأخذ على المجاز فتدلّ على الكتابة الأخرى ، الإلهيّة ، هذه التى ينقشها الخالق أو الطبيعة بحروف لا تُمحى فى غور الجَنان . هذا الازدواج فى التعامل مع الكتابة ، وسواءً أكان مسمّى أو عاملاً بالإضمار ، إنما يوجّه ، كما يثبته دريدا فى مجمل أعماله ودراساته ، كامل الفكر الغربى تقريباً ، الذى يرى هو فيه فكراً ميتافيزيقيّاً . يظلّ فضل أفلاطون أو تميّزه فى هذا المتن الذى كان هو البادىء لتأسيسه ماثلاً فى كونه قد وعى هذا الازدواج . وإذ يتخيّله دريدا رائحاً غادياً فى غور « صيدليّته » لا يعرف إن كانت الكتابة خيراً أم شرّاً ، سمّاً أم ترياقاً ، فهو قد قام بأكبر « احتيال » عرفه تاريخ الفلسفة والكتابة مكّنه من الاضطلاع بفعل الكتابة دون أن يبدو عليه ذلك . فى ضربة شبه مسرحيّة وضع عملاً فلسفيّاً كاملاً عزاه لسقراط ، مدعيّاً الاكتفاء بتسجيل كلام « الأب » ومحاوراته ، متوهّماً إمكان أن ينسينا أثر إجراءات الكاتب الذى « نسّق » على هواه كلام الأب ، ووجّهه الوجهة التى يريد ، ودسّ فى ثناياه ، وأبعد منه ، كلامه ، كلام الابن ، نفسه .

من هنا ، ولامتداد هذه الثنائيّات ، كما أسلفنا القول ، فى الفكر الغربىّ ، حتّى الحديث منه ، بَدا لنا أنّه لن يكون لأى تقديم لدريدا كبير نفع إذا لم نحاول الإبانة فى هذا التقديم ، بالاعتماد على المتن الدريدى نفسه ، عن الكيفية التى يتمحور

بها هذا الفكر ميتافيزيقيّاً ، ويتأسس بكامله أو يكاد على هيئة صيدلية أفلاطونية . وكما يقول دريدا في دراسة له معروفة ، فهو ، أي الفكر الغربي ، ينتظم على هيئة « ميثولوجيا بيضاء » تكون الفلسفة فيها هي الإنتاج الميثولوجي للإنسان الأبيض الذي طالما خفض فكر الآخرين إلى مستوى الميثولوجيا والغيب .

يحدّد أفلاطون الكتابة باعتبارها قاصرة يتيمة . بل هي لديه لقيطة ، وعاجزة عن إسعاف نفسها بخطاب يكون خطابها الخاص . وإذ تخيب الكتابة نفسَها على هذا النحو فهي إنّما تخيّب الأب نفسه الذي لا تؤمّن تواصلاً لكلامه ، ولاتعدُه بذريّة ، بل تنذر بأن تحيل « بذار » العائلة (المقدّسة دائماً) ، وكما ذكرنا أعلاه ، إلى بعثرة ، إلى انتثار ، إلى تفريق ، وإلى « تبذير » . هذا إذا لم تُتّهم ، وهو حاصلٌ بالفعل أغلب الأحايين ، بكونها تعمل على اغتيال الأب ، خلافاً تماماً للصوت أو الكلام المباشر ، الذي تأتي صفته في الفرنسية : Vive مشتقّةً من الجذر اللغويّ نفسه الذي تنحدر منه صفة « الحيّ » Vivante ؛ فكأنّ كلّ كلام متوسِّط ، أو منقولٍ ، أو ما - بعدي ، لايُقيم إلا في الطرف الآخر - طرف الموت . الكلام المباشر ، إذن،هو الذي يجسّد حضوراً - في - الذات إنّه انفعال بالذات ما ظلت ترى فيه الفلسفة الغربية (وما من فلسفة غربية في عُرف دريدا إلا وهي ميتافيزيقية ، وما من ميتافيزيقا إلاّ غربيّة) ، نقول ترى فيه صورة الفرد الحق المستند في خيلائه إلى حماية اللوجوس ، كلام الأب - الرئيس - الإله . كلّ حضور في الذات هو حضورٌ بإزاء الخالق . وكلّ شرود عبر الكتابة (هذه الفعّالية المتّهمة بالإرجائية والتوسّط أو اللا - مباشَرة) إنّما هو تدليس وغشّ وخيانةٌ وجنون وانتحار . هكذا تجد المركزية اللوجوسيّة مرادفاً لها وسَنَداً في مركزيّة صواتيّة ، تعقد الامتياز للصواتة (وحدة الصوت البشريّ أو اللغويّ) بمقابل الكتْبة (وحدة الكتابة) ، وللّفظ بالمقارنة مع الإنشاء . يزعم هذا التصّور أنّ الكلام ، فضلاً عن فوريّته ، قادر على استعادة نفسه وتصحيحها بقدر ما يتقدّم الحوار - والأخير هو الشكل المميز إن لم يكن الأوحد الذي تمنحه الثقافة الغربية الميتافيزيقية للكلام . يمكن الرد مع دريدا بالقول إنّ المكتوب يتمتع هو الآخر بـ« الوقت كله » لاستعادة نفسه وتصحيحها .

وهنا يرد دعاة مركزية الكلام بأن هذا صحيح ، لكن المكتوب ما إن يُطلق حتى يتجرد من حماية صاحبه ويعجز عن الردّ أو استعادة الذات . تصور عجيب يعتبر الخطاب المكتوب مطروحاً مرة واحدة وإلى الأبد . قنينة في بحار البشر مُلقاة . أسطورة النص الأصلي أو أزلية خطاب يقوم على استبعاد كل نسخة . هذا مع أن تجربة الكتابة تأتي مع ذلك يومياً لتدلل على العكس . فكم من السجالات تنعقد حول مكتوب بذاته ؟ وكم من الفُرَص يلقاها كلّ مكتوب ليعمّق فحواه ، وأحياناً لينسخ نفسه بمعنيي المفردة ، معنى التكرار ومعنى الإلغاء ؟ وحتى إذا هاجر الكلام المكتوب (وهذه الهجرة ، التي هي تيه وانتشار ، أي انتثار وتلقيح متناه ، هي مايُخيف الميتافيزيقا) وأفلت من رقابة « صاحبه » ، أفلا يحمل كل نص مكتوب إمكان الدفاع عن ذاته وتصحيحها لا في طياته فحسب ، وإنّما ، كذلك ، وخصوصاً ، عبر إسهام الآخر ، هذا الطرف الأساسي في النص ، الحاضر فيه ضمناً أو في نوع من التجويف منذ ولادته ؟ وكذلك (ولن نكرر هنا ما أسهبنا في عرضه من قبل) أفلا يتضمن الكلام نفسه ، المدعو مباشراً أو « حياً » نقول ألا يتضمن عنصر الكتابة ، مادام يستند ، هو أيضاً ، وبدرجة تزيد أو تكثر من الصرامة بحسب قدرة المتكلّمين ، نقول يستند إلى نحو ، ويعمد إلى توليف أو إنشاء ، ويأخذ ، خصوصاً ، بهذا المبدأ الصانع لكل كتابة ، والمتمثل في « التفضية » espacement ؟ ؛ تفضية هي توزيع للعناصر وخلق لمسافات أو فسحات أو فواصل تتوسطها وتكفل لها المعقولية والأداء ؟ ليس الكلام هو العنصر الأساس في اللغة ، عنصر يحدث له أحياناً ، وبفعل « زيادة خطيرة » (سنأتي إلى هذا) ، أو اضطرار مزعج ، نقول يحدث له أن ينكتب . بل إننا ، وسواء تكلمنا أو كتبنا ، لا نفعل سوى أن نرجع إلى إجراءات متنوعة للكتابة . هذا هو « التعديل » الحاسم الذي أدخله دريدا في تصور الكتابة ، فكأنه يقول : « في البدء كانت الكتابة » ، حيثما يقول الكتاب المقدس : « في البدء كانت الكلمة (الإلهية) » . تعديل أفاد دريدا منه إلى أبعد الحدود ، إذ ابتكر لنفسه هذه الكتابة المتداعية والمُغلقة بصرامة في آن ، الذاهبة « كالكلام » في جميع الاتجاهات ، محكومة مع ذلك بضوابط صارمة وخفية . هذا في الوقت نفسه الذي ابتكر لنفسه فيه خطاباً شفوياً (عبر محاضراته ودروسه التي غالباً ما ينشرها

« كما هى ») محتكماً إلى شروط كتابة صارمة تنتظم ذاتها فورياً . هكذا يُصبح الكلام (الملفوظ) كتابة ، والكتابة (التحريرية) كلاماً . وهنا أيضاً ، وبالخصوص ، يلمس القارىء ، كما لمس جميع نقاد الفلسفة الغربية المعاصرة ، شجاعة مفكر يضطلع بتفكيك الميتافيزيقا داخل الكتابة الفلسفية بالذات ، ويبدأ تغيير الخطاب الفلسفى بتغيير لغته وشكله .

نعود إلى الامتياز المعقود من لدن الميتافيزيقا الغربية للكلام المباشر بالقياس إلى الخطاب المكتوب . امتياز لم يدفع ، فحسب ، إلى الإعلاء من شأن الكلام على حساب الكتابة ، بل قام كذلك بتصنيف اللغات نفسها ، وكتاباتها ، تصنيفاً مراتبياً ينعقد فيه الامتياز ، هنا أيضاً ، للّغات التى تقترب كتابتها أكثر من سواها من الشكل المنطوق أو الشفوى للكلمة . أى ، فى النهاية ، للّغات الغربية المكتوبة جميعاً كتابة صواتية Phonétique ، خلافا للغات أخرى تعمل بالتجريد أو التصوير كالمصرية القديمة (الهيروغليفية) أو الصينية واليابانية القديمتين والحاليتين . مركزية لوجوسية ـ صواتية تزدوج ، إذَن ، بتمركز عرقى أو غربى . هذه الامتيازات المعقودة للصوت على حساب المكتوب ، وللغات الأبجدية المصوتة بالمقارنة مع سواها ، نجدها حاضرة ، وبتواتر وتكافل ، لدى أغلب مفكرى الغرب الذين يعملون جميعاً من هذه الناحية فى إثر أفلاطون . ناحية أساسية ، مادامت النظرة إلى اللغة والكتابة تجر معها ، وتشترط النظرة إلى الفرد وعلاقته بنفسه وبالماوراء من جهة ، وبالآخر من جهة ثانية . هكذا ، وعلى النحو الذى نحاول هنا الإبانة عنه بإيجاز ، يكشف دريدا عن استمرار عمل هذه « التمركزات » فى لحظات أساسية من فكر الغرب الحديث تذهب من هيجل حتى هوسرل فسوسير فليفى ـ ستروس ، مروراً بروسو الذى يتميز عن الجميع بدينامية سنبين عنها فى حينها .

هيجل والحرف : كتابة السلحفاة :

معروف أن حركة الحضور (وهيجل فيلسوف الحضور) المثلى تتمثل لدى هيجل Hegel فى الحضور فى الزمن . لما كانت الكتابة ، خلافاً للصوت ، انتشار علامات فى الفضاء ، فنحن نحدس بادىء ذى بدء الإنكار الذى تتعرض له عنده . لكن لما كانت الكتابة فرضت نفسها على التاريخ وعلى الفيلسوف بوصفها نوعاً من الشر الذى لابد منه ، فإن محاكمتها تتحول إلى معايرة ومفاضلة بين أنماط أو صيغ للكتابة مختلفة . هكذا يرينا دريدا فى « البئر والهرم » (Le puits et la pyramide, in Marges- De la philosophie, Ed; De Minuit, Paris, 1972) إلى اعتبار هيجل للكتابة وهو يتبع حركيتين تفضيليتين اثنتين . يفضل ، أولاً ، الصوت على الكتابة ويعتبره الأكثر إبانة عن الحضور وحفظاً له . وإذ يأتى ، ثانياً ، إلى حقيقة الكتابة ، فهو يفضل الكتابات أو اللغات المكتوبة الأكثر قرباً إلى الصوت (ما يدعى باللغات الألفبائية ، وهى التى تتمتع بأبجدية يشير فيها كل حرف إلى صوت) ، يفضلها على سواها ، أى على الكتابات الإيديوجرامية التى ترمز بالكلمة لا لصوت ، وإنما لصورة ، كما فى الهيروغليفية المصرية أو الصينية .

من أين تنبع الأولوية المعقودة هنا للصوت ؟ من كونه يجسد الحضور فى الخارج ، يخرجه أو يخارجه عبر الكلام ، وبإمحائه بعد ذلك (الصوت مادة أثيرية) فهو يحفظه ويحافظ عليه فى صميمية الفكر . هذه الحركية المزدوجة ، التى تقوم على المخارجة والإمحاء ، الإظهار والإخفاء ، ضرورية بالنسبة لهيجل ، وهى تظل وفية لجدله القائم أساسياً على حركة الـ Aufhebung ، حركة انتساخ بالمعنى المزدوج لهذه المفردة فى العربية ، معنى الحضور والإمحاء ، التدوين والمحو ، معنى تجاوز الشىء لا بإلغائه وإنما بالارتقاء عليه بعد أخذ أحسن ما فيه . ويظل النظر بالنسبة لهيجل قاصراً أمام الصوت الكلامى ، لأن النظر ، وإن يكن فعلاً للفكر (ومن هنا يُقال « وجهة نظر » Point de Vue صيغة تربط ، فى ماوراء مجازيتها ، البصر بالفكر فوراً) ، فهو يبقى مع ذلك على الأشياء الخارجية فى طبيعتها الحسية (اللوحة المرئية مثلا) . وحده الصوت ، بإمحائه ، يدع الشىء فى صميمية الفكر . والكتابة الفضلى هى الألفبائية ، بما أنها هى الأقرب إلى الصوت . وذلك خلافاً لـ :

ـ المصرية القديمة (الهيروغليفية) : لأنها فى رأيه أكثر رمزية . فمع تمتعها (كما أثبت شامبليون) بعناصر صواتية ،

فهى تظل أكثر ارتباطاً بالتمثل الحسى أو التصويرى للشىء . وبذا فهى تعيق عمل الفكر إذ تجبره على الرجوع إلى ذاكرة فورية تحيل الرموز إلى مدلولاتها ، وتضيعه فى متاهات تعددية للمعانى غير متناهية .

ـ وللصينية : التى يشبهها هيجل بالسلحفاة (ويقول الصينيون إن أشكال كتابتهم تتأسس على الخطوط التى تغطى درعة السلحفاة) . يعيب هيجل على الصينية جمودها ، بطأها ، وبرانيتها . صحيح أنها تمثل تطوراً بالقياس إلى الهيروغليفية المصرية ، إذ تحقق خطوة فى اتجاه التجريد الفكرى والابتعاد عن الحسية والرمزية الطبيعية . ولكنها تظل مع ذلك قاصرة عن التمثل الذهنى وإيصال الفكر . إن انعدام المرونة فى نحو اللغة الصينية يمنحها طبيعة جامدة ويشل فيها حركة الفكر . زد على ذلك الناحية العددية المعيقة : إذ بدل الأحرف الثمانية والعشرين أو الثلاثين فى اللغات الألفبائية ، يلزم فى الصينية تعلم حوالى تسعمائة علامة لغوية ، مما يتسبب بأثر كارثى على اللغة المتكلمة . فليس لدى الصينى علامات صواتية ممكنة الترميز فى حروف ، بل وحدات تدل على مقاطع كاملة أو كلمات . ولتنويع مؤديات وحدة بذاتها ، يتلاعب الصينى بالنبر : خطورة أخرى . فبحسب طول النبرة أوقصرها يتغير المعنى . حسب ما نلفظ Po ، مثلاً ، بإطالة نبر حرف العلة أو إيجازه ضمن تدرجات عديدة ممكنة ، تدل الكلمة على ثمانية معان : زجاج : فعل الغليان ، تهوية القمح ، فعل الشق أو الفلْع ، فعل الإسقاء ، فعل التهدئة ، امرأة عجوز ، عبد ، رجل بالغ السخاء ، امرىء فظ ، ظرف القلة (« قليلاً ») . هذا الخضوع من الصوت اللغوى إلى تلونات النبر « يمنع بالطبع ، كما كتب دريدا شارحاً هيجل ، حركة الانتساخ . فالكتابة ، الغائصة [هنا] فى انتشار المعانى والنبرات ، بدل أن تحتضن اللغة الحية ، تظل مشلولة ، وإنها لتقبع بعيدا عن المفهوم ، فى الفضاء البارد للتجريد الشكلى ، أى فى الفضاء وكفى » هكذا يحكم هيجل على الصينية أولاً بأنها لا تكون معروفة جيداً إلا من قبل « المثقفين » ، الذين ظلوا يشكلون حتى عهود قريبة طبقة محظية ومنغلقة أشبه ما تكون بمثقفى البَلاطات فى الثقافة العربية (ويمكن فى الواقع تعميم نقد هيجل إلى الكتابة العربية أيضاً : فمع كونها لغة ألفبائية تشير حروفها إلى أصوات تشكل باجتماعها كلمات ، أفلا تعتمد هذه اللغة اعتماداً بالغا على مواقع الحركات الإعرابية التى غالبا ما يشترط تحديدها دلالة الكلمات ، وبصورة تجعل « إتقان » العربية حكراً على فئة من المتعلمين محدودة ؟) . وثانياً ، فإن كثرة هذه العلامات والنبرات فى اللغة الصينية تدفع فى نظر هيجل إلى التبذير : « عندما يتكلم الصينى ، فهويتكلم أكثر من اللزوم ، أويكتب فهو يكتب أكثر من اللزوم أيضاً » .

ـ خلافاً أيضاً لجميع الكتابات الأخرى من النمط الرمزى والشكلانى ، ككتابة الرياضيات والجبر ، ولكل مشروع من النمط اللايبنتسى (نسبة إلى لايبنتس الذى كان يحلم بإقامة « متَنْظَم كونى ») . أى خلافاً لكل مالا يحتاج ، كما عبر لايبنتس ، « إلى الرجوع إلى الصوت ، أو إلى الكلمة » .

هذا كله هو الذى دفع هيجل إلى جعل السيميولوجيا تابعة ، فى تقسيمه للعلوم ، إلى البسيكولوجيا . وكذلك إلى تحديد عمل اللسانيات (علم اللغة) داخل سيميولوجيا تشكل اللسانيات غايتها النهائية . وحدها الكتابة الألفبائية لا تعيق انتشار التاريخ (ويذكرنا دريدا أن الأخير هو دائماً ، بالنسبة لهيجل ، تاريخ الفكر) ، وانتشار المفهوم بما هو لوجوس ، أو انتشار أنطولوجيا ـ لاهوت الحضور . بل بالعكس ، فبإمحائها وراء الصوت الذى تشير إليه ، بفضل تفضيتها الخاصة التى سرعان ماتحيلها إلى الزمن (الشكل الأمثل للحضور) ، فإنما تظل هذه الكتابة تمثل « الوساطة الأعلى والأكثر انتساخاً » ـ بالمعنى الذى حددناه قبل وهلة للمصطلح الهيجلى . مما يترتب عليه ، فى منطق هيجل هذا ، نتيجتان :

ـ ما من نسق كتابة كامل أو ناجعٍ بامتياز . عبثاً كان لايبنتس يبحث عنه . مامن كتابة تتطابق كلياً والصواتية ـ وهذا هو حلم هيجل ، ومعه الميتافيزيقا الغربية بكاملها . مهما أرهفنا عمل الفواصل والنقاط وسواها ، فستظل كتابة الكتابة تلقى بثقلها على كتابة الكلام .

إنّ هذه اللسانيات هى ألسنية « المفردة » و « الاسم » بامتياز : وحدها المفردة ، بوصفها نواة ، وحدهُ الاسم يحمل فى الصوت وحدة المعنى والصوت اللغوى . الحال ، يذكرنا دريدا بأن

الكلمة لم تعد تتمتع في اللسانيات (مارتينيه وسواه) بالجدارة المتوهمة نفسها ، بل هي ذاتها صارت تقطع إلى وحدات أصغر ، أو تجد نفسها ملحقة بوحدات أكبر . إن الوحدة اللغوية ، في الألسنيات الحديثة ، هي إما أصغر من الكلمة ، أو أكبر منها .

هوسرل والكلام : « الحياة المتوحدة للروح » :

يتناول هوسرل Husserl اللغة والكلام والصوت من خلال المعنى والدلالة . المعنى في الفينومونولوجيا أو الظاهراتية هو كل ما يتجلى إلى الوعي . إنّه « ظاهراتية الظاهرة » . في « الصوت والظاهرة » (La Voix et le Phenomene, Ed. Puf, Paris, 1967) ، يعلمنا دريدا بأن هوسرل لم يكن في « الأبحاث المنطقية » ليقبل بالتمييز الذي يقيمه فريجه Frige بين المعنى (بالألمانية : Sinn) وبين الدلالة (Bedeutung) . فيما بعد سيقيم تمييزاً ، لكن ليس على طريقة فريجه ، بين المعنى في محتواه العام (كل ما يقفز إلى الوعي) والمعنى بوصفه موضوعاً لمقولة منطقية أو لغوية ، أي بوصفه دلالة . وهنا ، وكما يعبر دريدا ، تبدأ التعقيدات . فالمعنى ، حتى يقوم ، ليس في نظر هوسرل بحاجة إلى جانبه الحسيّ ، التعبيري ، أي الكلمة بما هي دال متمتع بالصياغة . إن حضور المعنى ، جوهره ، معناه ، لهو قائم من قبل وقابل للتفكير خارج هذا التلاقي لوجهي العلامة (الدال والمدلول) . إنه « طبقة » (والمفردة لهوسرل) ما قبل ـ لغوية ، ما قبل ـ سيميولوجية ، أو بتعبير هوسرل أيضاً ، ما قبل ـ تعبيرية . حضورها قابل كما قلنا للتفكير قبل عمل كل اخـ(ت) لاف وقبل سياق كل دلالة . ذلك أن الأخيرة لا تفعل ، كما يعبر دريدا شارحاً هوسرل ، سوى أن تظهر المعنى إلى النور ، تترجمه ، تنقله ، توصله ، تجسده ، تعبر عنه .. إلخ . معنى يمنح نفسه ، إذن ، للوعي أصلياً ، من دون أن يكون بحاجة إلى الانخراط أو التدون والانكتاب « في نسيج علائقي واختلافي يصنع منه إحالة ، أثراً ، كتبة ، تفضية ... » وهكذا ، فلا يفعل التعبير ـ وهنا يندرج التصور الفينومونولوجي في الأونطولوجيا الكلاسيكية ، أي الميتافيزيقية ـ سوى أن يطرح إلى الخارج ، يخرج ، يستخرج ، ويخارج معنى قائماً من قبل في صميمية الكيان مثل المعدن الماكث في باطن الأرض منتظراً إخراجه . يخرجه ، فحسب ، بدل أن يساهم في صنعه واجتراحه مثلما يرى تصور دينامي ، محايث ، غير ميتافيزيقي للكلام . وإنّ معنى هذه المُخارَجَة للمعنى مندرج في تسمية « التعبير » نفسها بالذات . هو في الألمانية Ausdruck ، وفي الفرنسية (والمفردة هي نفسها في جميع اللغات المنحدرة من اللاتينية ، وكذلك الأنجلوسكسونية) : expression . الحال ، تدل البادئة الألمانية Aus واللاتينية ـ ex على الخارج ، والمفردتان Druck و Pression على الضغط أو الفعل المُمارس على الشيء . « التعبير » هو الدفع في اتجاه الخارج ، إنّه « لفظ » إلى البرانية . الأمر نفسه تقريباً في العربية التي تفيد فيها مفردة « التعبير » ضمان عبور محتوى ما من محل إلى آخر ، من الداخلية الحاوية إلى الخارج الأثيري . في هذا الإخراج ، في هذا التعبير لصميمية معيّنة إلى الخارج ، تنعقد أهمية كبرى للصوت . إنّه يؤمن خروج المعنى ، مبْقياً عليه في الأوان ذاته في الصميمية . اللغة مفهومة هنا بوصفها تعبيرا ، أي إخراجاً ، ترجمة ، استحضاراً لما هو متشكّل في الداخل من قبل . وإن كل كره هوسرل للغة الرياضيات إنما ينبع من تدعيمها كتابة شكلانية تبعد كل ما يربط اللوجوس بالصوانة ، مهددة بذلك ، كما يذكرنا به دريدا ، التمركز اللوجوسي والصواتي المهيمن على الميتافيزيقا وعلى المشاريع السيميولوجية واللغوية الكلاسيكية . لكن لما كانت اللغة ، بمعنى أطلقه سوسير وينبغي تجذيره ، « نسقاً من الإحالات المتبادلة » ، ولما كان دريدا يكشف في هذه الإحالات التي يدمج فيها كل عنصر العناصر الأخرى إدماجه الخاص ، نقول يكشف عن « جوهر » الكتابة بالذات الذي يشمل حتّى الكلام ، فإن ما يغفله هذا التصور الميتافيزيقي هو أنّ هذا الداخل يظل على الدوام معْدياً (من العدوى) بخارجه . فليس الوسط الذي ينطرح فيه الكلام بالبيئة المحايدة أبداً . ولا تمر تجربة الكلام من دون نتائج على الصميميّة التي تحسب نفسها سيّدة لكلامها بكلّ بساطة .

هذا ما يبدو هوسرل منتبهاً إليه في كامل حراجه . إلاّ أنّه ، بدل أن يقبل بداخليّة الخارج ، ويضطلع بتعرض المعنى إلى هذا العمل الاخـ(تـ) ـلافي ، يجهد بالعكس ، وبغرابة ، في إنقاذ صميمية الوعي ، مُجازفاً ، كما سنرى ، بإحالته إلى حياة

متوحدة . يُقيم هوسرل تمييزاً بين نمطين من العلامات . هناك ، فى رأيه ، علامات حبلى بدلالات : Bedeutung ، وعلامات أخرى تُشير إلى أشياء لكنّها لا تشكل بالضرورة دلاّلات . إنها علامات ـ إعلامات ، أو إشارات ـ تأشيرات indices . من أجل هذا التمييز يجترح دريدا مفردة فرنسية مركبة لترجمة المفردة الألمانية الدالة على « الدلالة » . فلما كان القول ، بمقتضى هذا التمييز ، إنّ هناك دالات بلا دلالة مُفارقاً وحوشياً ، فإنّ دريدا يترجم Bedeutung إلى : -Vouloir dire (دلالة ، بمعنى مقصد مقال ، مايُراد قوله) . وبالفعل ، فما يميّز العلامة ـ الدلالة ، أو الدال الدال (الكلمة الأولى اسم ، والثانية صفة : الدال الذى يشكل دلالة) هو ارتباطها ، كما سبق أن رأينا ، بمقصد فى الفكر وبإمكان قيام الخطاب المحكى . لكن ، يسأل دريدا ، ألا تختلط العلامات الدالة فى تجربتنا اليومية بالعلامات التى هى بلا دلالة ، وألا يمتزج المعنى بعَدَمه ، بحيث يصعب إقامة حدود فاصلة بين نمطى العلامة هذين ، بل حتى ضمان أن لايعدى أحدهما الآخر ؟ تجيب الفينومونولوجيا الهوسرليّة بأن هذا التمازج قائم بالفعل ، ولكن مقصد الظاهراتية هو بالذات تخليص الدلالة والقبض عليها فى صفائها التعبيرى والمنطقى . أى الابتعاد عما يدعوه هوسرل بالظاهراتية الساذجة . هذا خصوصاً وأن هذه الظاهراتية لا تعتبر أنّ العلامات وحدها يمكن أن تنقسم إلى علامات دالّة وأخرى مؤشرة فحسب ، بل الخطابات هى الأخرى يمكن أن تكون دالة وغير دالة . لكن أين نجد هذا الوسَطَ الذى لا يكون فيه الخطاب مهدّداً بفساده أو بانتفائه ؟ لما كان المعنى يشكل بنية ماقبل ـ تعبيرية نكشف عنها بإزاحة طبقة اللغة ، فإن الخطاب هو أيضاً لا يتحقق من صفائه إلا فى المناجاة الذاتية ، فى الكلام المتوحد الصموت Le soliloque . نعم ، فى « هذا الكلام الخفيض تماماً » الذى يدعوه هوسرل بـ « الحياة المتوحّدة للروح » . هناك ، « فى لغة بلا تواصل » (دريدا) لا يعود التعبير معاقباً بالامتزاج ولا مختلطاً بالعلامة غير الدالة . بعيد هو عن « هذه العدوى التى تتحقق فى المخاطبة الفعلية ، التى يُشير فيها التعبير إلى محتوى يتملّص أبداً من حدسنا ، والذى هو معيش الغير ، والتى يتحد فيها المحتوى المثالى للدلالة والوجه الروحى للتعبير بالوجه الحسى » الذى هو الجانب الدال من العلامة . لا يمكن فى نظر هوسرل الولوج إلى صميمية الآخر أو كونه ـ آخر ، خصوصيته بما هو آخر ، « آخريته » إذا جاز التعبير ، مادام يكون على المرور بهذه الوساطة الفيزيائية المتمثلة فى الصوت أو الكلام . كتب دريدا يشرحه : « ليس لدى مع حضور الغير فى ذاته إلا علاقات لا حضور متناظر وقصدية متوسّطه [غير مباشرة] واحتماليّة » (« الصوت والظاهرة » ، ص ٤٢) . ترميم هذا الصفاء لـ « الخطاب » ، المنشود على حساب التواصل ، هو مشروع الميتافيزيقا . ومشروع الظاهراتية أيضاً ، التى يتضح مسعاها فى وصف « موضوعية الموضوع » أو « حضور الحضور » انطلاقاً من « صميمية » أو « مجاورة للذات » أو بالأحرى ففى سكناها . ببحثه عن المعنى حيثما يمّحى الوجه الفيزيائى أو المادى والحسى للكلمة ، وبتركيزه ، فى الدلالة ، على « التدوين الذى ينطوى على الموضوعية المثالية وما ينتج الحقيقة والمثالية ولا يكتفى بتسجيلها فحسب » ، فإن هوسرل إنما يؤكد استمرار ميتافيزيقا الحضور داخل الفينومونولوجيا، وعائدية الفينومونولوجيا إلى الأونطولوجيا الكلاسيكيّة . عبر موضوعة الصوت ، التى أقرّ جميع نقّاد الفلسفة بأن دريدا هو الوحيد الذى عرف أن يجد فيها نوعاً من حصان طروادة فعّال للكشف عن تناقض أساسى للفينومونولوجيا الهوسرلية ، وعبر هذا الإفراغ للكتابة من القيمة لصالح الصوت (البشرى) ، وإفراغ الأخير من ثَمّ من القيمة لصالح الصوت غير المسموع للروح ، يكون هوسرل قد أفرغ الكائنيّة من كلّ معيش أصيل مادامَ يريد تحقيقه فى وسط مقطوع من كلّ صلة بمعيش الغير .

سوسير والعلامة : الاعتباط الذى يصبح قانوناً :

إذا كانت مسألة الكلام والكتابة شكّلت جانباً من العمل الفلسفى لأفلاطون (الذى يستدخلها ، كما سنرى ، فى مشهد عائلى) ، وهيجل (الذى يحيلها إلى مديح للّغات الألفبائية) وهوسرل (الذى يبحث عن صفاء الدلالة فى عزلة الكلام أو كلام العزلة) ـ (وما هذه بالطبع إلا محطات أساسية دالة على الميتافيزيقا الغربية ، وهناك محطات أخرى ، قديمة العهد وحديثته) ، فإن السويسرى فردينان دو سوسير Saussure ، أبا اللسانيات الحديثة ، يرفعها إلى مصاف علم نجد الكتابة وهى تحال فيه أيضاً إلى ما يشبه فعالية ملحقة بالكلام ، (شبه)

مفسدة له . تهميش يرثه من أفلاطون ، ويستند فيه إلى « طبقة » من التفكير الروسوى (نسبة إلى روسو ، الذى سنرى أن المسألة تكتسب لديه تعقيداً أكثر) ، ليمهد ، كما سنرى أيضاً ، إلى « التهميش » الفلسفى للكتابة لدى عالم أعراق فتح مع ذلك الثقافة المعاصرة على فكرة ثقافات أخرى تُدعى اعتباطاً بـ« البدائية » ، ذلكم هو كلود ليفى - ستروس .

يتوقّف دريدا عند التصوّر السوسيرىّ للكتابة فى مواضع عديدة ، منها « فى الجراماتولوّجيا » و« مواقف » (مجموعة حوارات) ، و« هوامش - فى الفلسفة » . من مجمل هذه الوقفات يتضح التهميش الذى يمارسه سوسير على الكتابة ، تهميش لا يرفع الأهمية عن إسهامته الرائدة فى مجال اللسانيات الحديثة ، بل يطبعها بالنقص ويدعو إلى إكمالها بل وتصحيحها . تصحيح اضطلع به خصوصاً الداغاركى هيلمسليف الذى يرجع له دريدا ويطوره بدوره . يوجز دريدا ، فى الكتاب الذى يجمع بعض محاوراته تحت عنوان « مواقف » (Positions, Ed. de Minuit, Paris, 1972) ، بادىء ذى بدء ، الإضافة الحاسمة التى جاءت بها السيميولوجيا السوسيرية فى نقطتين . الأولى ، اضطلاعها بدور نقدى حاسم ، إذ أبانت عن أنّ المدلول ليس يقبل الانفصال عن الدال : إنهما وجهان لعملة أو وحدة واحدة هى العلامة ، وهذه الوحدة قد رفض سوسير تقسيمها على النحو الميتافيزيقى الذى يقربها من وحدة الكائن البشرى المكونة من جسم وروح ، مثلاً . والثانية أنه ، برفضه اختزال « جوهر » الدال اللغوى إلى عنصره الصوتى ، أى بتجريده المحتوى الدلالى ومادة التعبير من كلّ « جوهرانية » ، فهو إنما ارتد على الموروث الميتافيزيقى الذى استعار هو منه مفهوم « العلامة » وتسميتها .

ومع هذا ، فإن سوسير لم يتمكّن ، فى نظر دريدا ، من ألا يؤكد هو الآخر هذا التراث الميتافيزيقى ويدعم عمله . بمجرد أنه لجأ إلى مفهوم « العلامة » فهو لا يقدر أن يفلت من عدد من النتائج والاستتباعات المتضمنة فى هذا المفهوم والموجهّة له . معروف ما يذكره سوسير فى « دروس اللسانيات العامة » من أنه لجأ إلى مفردة « العلامة » Signe وشقيها : « الدال » Signifiant و« المدلول » Signifié ، لأن « اللغة الجارية » لا توفر له سواها . الحال ، ليست اللغة الجارية أو السائدة بالشىء الحيادى فى نظر دريدا أبداً : « إنها [اللغة الجارية] لغة الميتافيزيقا الغربية ، وهى تجر معها عدداً كبيراً من الفرضيات من كل نوع ، فرضيات غير قابلة للفصل بعضها عن بعض ، وما إن نعيرها نحن بعض الانتباه [حتى نرى إليها] وهى تنتظم فى نسق . (المرجع المذكور ، ص ٢٩) .

ولذا ، فمن جهة ، بتدعيمه الفصل بين « الدال » و« المدلول » فإنما يفسح سوسير المجال ، قانوناً ، لوجود ما يدعوه دريدا بالمدلول المتعالى Signifiant transcendental : مدلول لا يقبل الرجوع إلا لذاته ، مزدرياً وجود الكلمات فى حقيقتها الحسية والمادية . وهو ، كما يخمن القارىء ، أساس كل لاهوتية وميتافيزيقا . التشكيك بهذا المدلول يستدعى منا فى نظر دريدا التفكيك بالغ الصعوبة لسائر مفهوميات الميتافيزيقا الغربية . ثم إن تفكيكه لا يعنى إلغاءه ونكران عمله ، سيما وأنه متعذر على التجاوز ، وبدونه ، أى بدون فكرة وجود مدلولات قادرة على الإفلات من الدوال أو الألفاظ التى تسميها فى لغة بذاتها ، تصبح أية مبادرة للترجمة بعامة متعذرة . الترجمة بما هى « تحويل منظم للغة عبر لغة أخرى [أو من قِبَلها] ، ولنص عبر آخر [أو من قبله] » . وإذا كان هذا الاختلاف بين الدال والمدلول مفتقراً إلى الصفاء والموثوقية ، فالترجمة مفتقرة لها هى أيضاً . من هنا يقترح دريدا إبدال « الترجمة » (عمليةً ومفهوماً) بما يدعوه هو بـ« التحويل » transformation ، كما فى العبارة السابقة التى تعرف الترجمة بكونها تحويل لغة بأخرى ونص بآخر .

ففى الترجمة « لا نكونْ ، وأبداً لم نكن ، أمام نقل [بسيط] ، من لغة إلى أخرى أو داخل لغة بذاتها ، لمدلولات صافية تتركها الأداة - أو الواسطة - عذراء غير ممسوسة » (المصدر المذكور ، ص ٣١) .

ومن جهة ثانية ، فمع أنّ سوسير قد وضع المادة الصواتية بين قوسين من الاحتمال والشك ، إذ يعتبر « جوهر اللغة غريباً على الطابع الصواتى للعلامة اللغوية » ، فإنّه ، وهنا أيضاً لبواعث أساسية وميتافيزيقية أساساً ، يعود - وهنا التناقض - ليعقد الامتياز للكلام ولكل ما يربط العلامة بالصواتة . كما

يعود ليتحدث عن « الرابطة الطبيعية » بين الفكر والكلام ، المعنى والصوت ، بل عن « معنى ـ صوت » (يذكره دريدا ، « مواقف » ، ص ٣٢) . لقد تكلم فى البدء عن اعتباطية العلامة اللغوية (فلا أحد يقدر أن يقول مثلاً لم دعت العرب الشجرة « شجرة » ، أو « الحجر » « حجراً » ، ولا يشذ عن هذا إلا الكلمات المصوتة الحاملة فى صوتها دلالة فعلها : مفردة « غرغرة » مثلاً) . وهاهو ، أى سوسير ، يتحدث عن مراتبية وأفضلية : « إن العلامات الصواتية هى التى تحقق القرينة السيميولوجية أفضل من سواها » ! هذا مع أنّ سوسير كان أكد فى « دروس فى اللسانيات العامة » أن « خاصة الإنسان لاتتمثل فى اللغة المتكلمة ، وإنما فى ملكة تكوين لغة ، أىْ نسق من العلامات المتميزة » ، أى ، بالتالى ، فى إمكان تشكيل « شفرات » دالة والقدرة على « المفصلة » ، هذه الأوالية التى ترتبط بها كل كلمة بسواها وتحيل إليه على نحو يجعل من اللغة عالماً يتخطى حدود « الكلمة » . وهذا الجانب من التفكير السوسيرى هو الذى يجذره دريدا ، لا ليكتفى بتفنيد سوسير كما تفهم قراءة ساذجة لدريدا ، وإنما ليكشف للتراث الميتافيزيقى عن سريان عملية الكتابة فى الكلام نفسه . إذ ما تكون الإحالات المشتركة والمفصلة التى لا تخلق بين الكلمات تركيبات متواترة فحسب وإنما كذلك فضاءات (تفضيات) دالة ، نقول ما تكون إن لم تكن أساس الكتابة بالذات ؟

كلود ليفى ـ ستروس :
« الواقعة الخارقة للعادة » أو حرب الأسماء :

توقف دريدا أكثر من مرة عند عمل عالم الأنثروبولوجيا الشهير كلود ليفى ـ ستروس Claude lévi- Strauss . وهنا أيضا ، لايتمثل تدخل دريدا فى إلغاء أهمية هذا العمل الرائد من نواح عديدة ، والمتشعب ، وإنما فى استنطاقه والعمل على تفكيكه مثلما فعل مع بقية المتن الميتافيزيقى الذى يدرج هو فيه ، نعم ، قدراً لا بأس به مما يتقدم اليوم تحت تسمية « العلوم الإنسانية » . إنه يكشف فيه عن طبقة « رومنسية » ، أو عن نوع من الارتجال تحسن الإشارة إليه وتجاوزه أو تصحيحه . (وإن للمرء أن يجد ، إن لم نقل تأكيداً لقراءة دريدا هذه لعمل ستروس ، فعلى الأقل دحضاً للمستنكرين عليه أنه ينتقد عالماً بمثل هذه « الضخامة » ، يجده فى النقد الذاتى الذى مافتىء ستروس نفسه يقوم به بكامل النزاهة ، مشيراً فى أعمالها نفسها إلى ضروب من التسرع أو الفرضيات « غير المدروسة » أو الجزئية) .

تتمثل إحدى أهم وقفات دريدا عند العلوم الإنسانية ، فى جانبها البنيوى خصوصاً الذى يشكل ستروس رائده والمدل إليه ، فى مقالته : « العلامة ، البنية واللعب «Le Signe, la Structure et le jeu» (« الكتابة والاختلاف » ، منشورات لوسوى ، ١٩٧٢) . ما يُعيبه دريدا على المقاربات المجراة فى هذا المضمار هو إحالتها كل شىء ، كل كتابة وكل معنى ، إلى مركز أو نقطة مركزية منها تنطلق جميع الشبكات وإليها ترجع . الحال ، إن المعنى ، فى الأدب بخاصة ، إنما يدين بوجوده ، وتجليه ، لنوع من اللعب ، والزوغان ، والانتشار أو الانتثار المستمر ، والتيه ، والإحالات المتبادلة غير المتوقعة بالضرورة ، ولا هى بالمحكومة بقوانين معيارية قابلة للضبط فى شبكة توهم بأنها هى الكل . بقمعها اللعب ، فإنما تلغى هذه العلوم إمكان المعنى نفسه ، الذى هو ، فى « جوهره » ، مزيج من المركز واللا ـ مركز . مزيج لا يتبع فيه ، كما نرى فى « القوة والدلالة » ، إلا التاريخ الداخلى لقوته ، ملغياً مركزه ، ومتبعاً ، ككتابة دريدا نفسها ، مادعته سارة كوفمان ناراً تلتهم نفسها باستمرار وتنقل مواضعها وموضوعاتها دون انتهاء .

بيد أن وقفة دريدا الأطول ، والأكثر اكتنازاً بالنتائج ، مع فكر ستروس ، هى هذه التى يكرسها له فى « فى الجراماتولوجيا » (De la Grammatologie Ed. de Minuit, Paris, 1967) فى الفصول الأولى من كتابه الشهير : « المداريات البائسة » ، المكتوب بوصفه سيرة ذاتية وقصة رحلات ، يصرح ستروس بأنه ، إذا كان اختار الاتجاه إلى العلوم الإنسانية ، وبالذات إلى الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا ، فكرهاً منه للفلسفة وما يسيطر عليها من ممارسات تخمينية وتراه لايفرق بين الفلسفة بوصفها ممارسة صارمة ومسؤولة ، وبين التعليم الفلسفى الذى تلقاه فى الجامعة ، والذى يقول إنه جعله ، مثلما جعل كلاً من زملائه ، قادراً على أن يُنشىء مقاربة بالغة التعقيد لأى موضوع كان ، فى غضون بضع ساعات . وإذ يتقدم فى كتابه المذكور ، نجده

ضيفاً على هنود البرازيل الحمر ، « النامبيكوارا » . فما الذى يحصل له عندهم ؟ كيف يستعيد الباحث ـ الرحالة الشاب الذى كانه ، إقامته هذه عندهم ، بعد ما ينيف على عقدين من السنوات ؟ وما نتائج استعاداته هـذه على تصوره للكتابة ، وللتاريخ ، ولعلاقته نفسها بالـ . . . فلسفة ؟

فى مطلع ما يكتبه عن زيارته هـذه ، يـأسف ستروس للوصف السلبى الذى كان باحث أمريكى ـ شمالى قد قدمه عن مجتمع النامبيكوارا ، يكيل عليه فيه صفات الحقد والكره والعنف . كتب ستروس : « إننى ، أنا الذى عرفتهم فى فترة كانت الأمراض التى أدخلها الإنسان الأبيض قد توصلت فيها إلى تشتيتهم (. . .) لكن دون أن يفلح أحـد بعـد فى إخضـاعهم ، لأريد أن أنسى هـذا الوصف المؤسف ، وألا أحتفظ فى ذاكرتى إلا بهذه اللوحة المأخوذة من دفاترى التى كنت أسطر فيها بعض الانطباعات المتناثرة على ضوء مصباح جيبى صغير : [لقد كتبت] : « فى المفازة المظلمة ، تتوهج نيران المخيم . حـول الموقـد ، الذى هـو الوسيلة الـوحيدة لاتقاء البرد ، وراء حاجز هش من السعف وأغصان الشجر المغروزة على عجل فى التربة ، فى الجهـة التى يخشى أن تهب الريـاح منها ، أو أن يسقط المطر ؛ وقرب الخروج الملأى بأشياء بسيطة هى ثروة دنيويـة كاملة ؛ تـرى الأزواج نائمـين على الأرض الممتدة والمسكونة بجماعات أخرى أيضاً . بالعـداثية نفسهـا وبالخوف نفسه ، تراهم متعانقين بقوة ، ينظر أحد الزوجين إلى الآخر باعتباره سنده الوحيد ورفاهيته الوحيدة ، عضده الأوحد ضد مصاعب الحياة اليومية ، وضد هذه الكآبـه المهومـة التى تغزو نفس النامبيكـوارى بين آونـة وأخرى (. . .) يتعـانق الزوجان كأنما فى حنين إلى وحدة مفقودة ، ولا تنقطع المداعبات لدى مرور غريب قربهما . وإنك لتحدس لدى الجميـع طيبة كبيرة وغياباً للهم عميقاً ، وضرباً من الرضى الحيوانى الساذج والفاتن ؛ ثم إن هذه المشاعر جميعاً تنتظم فى ما يقرب من أن يكون التعبير الأكثر تأثيراً وحقيقة عن الحنان الإنسانى » (يذكره دريدا ، المرجع المذكور ، ١٧٠ ـ ١٧١) .

يريد ستروس لوصفه هذا أن يكـون شهادة عـلى بساطـة وسلامة نية ورضى بالوجود . إلا أن عناصر منـاقضة تتخلل وصفه ، وما كان فى مقدور أبسط روائى إلا أن يلتفت إليها . من « العداثية » إلى « الخوف » ، فعدم عثور أحد عـلى سند إلا فى شريكه « وحده » ، فالكآبة المعاودة ، . . . إلخ ثم إن رضاهم بالحياة لايلقى (وهنا آفة الأنثروبولوجيا وأساس تعاليها العرقى « غير المدرك » من قبلها غالباً) ، نقول لايلقى تقييمه إلا باعتباره « حيوانياً » و « ساذجاً » ! بعد هذا الـوصف يأتى ستروس لاستحضار ما يدعوه بـ « الواقعة الخارقة للعادة » . نعرف من ستروس أن من المحظور أن يعرف الغـريب أسماء أفـراد النامبيكـوارا . عليه أن ينـاديهم بأسـماء مستعارة يتّفق عليها ، من البرتغالية غالباً ، « جوليا » مثلاً ، أو « أسوكار » (« سكّر ») . الحال ، كان ستروس ذات يـوم شاهـداً على شجار ينشب بين صغيـرتين ، وإذا بـإحداهمـا تقترب منـه ، وتهمس فى أذنه ، معاقبة للثانية ، شيئاً عرف بعد لأى أنّه اسم شهرة رفيقتها ـ الخصم . وجاءت الأخيرة بدورها لتهمس فى أذنه اسم شهرة خصمها على سبيل المعاقبة . يقول ستـروس إنه ، منذ تلك اللحظة ، صار فى مقدوره ، أن يعرف أسماء الكبار ، عن طريق استثارة الصغار أو استمـالتهم ، طريقـة يصفها بـ « غير النبيلة » حتى اليوم الذى اكتشف فيه الكبار خطورة الأمر ، فانهالوا توبيخاً على الصغار ، وبذلك « نضب معين معلوماتى » .

من هذا « الفاصل » ينطلق ستروس ، فى نوع من الشعور بـالعـار والتـدنّى معمم ، إلى وصف البـاحث الغـربى بـين «البدائيين» باعتباره المتطفّل الذى لا يحث فحسب على اختراق المحظورات ، بل يمارس إغواء الصغار وإبعادهم عن « براءتهم الأصلية » وارتكاب أخطاء لا يُعاقب عليها الباحث الغربى بل الصغار أنفسهم . قد تبدو هذه الحادثة هينة ، ولكنها تندرج فى الواقع فى منظور انتقاصى للذات يصنع منه ستروس بكلمات صريحة شرط عمل الباحث الإثنولوجى الغربى وحضـوره بين المجتمعات الأخرى . وهذا هو ما يمثل فى نظر دريدا مصـدر الإشكـال ومنبعه . فـأن ينتقد كـاتب حضارتـه شىء مفهوم ومستحب ، مادام الوازع النقدى يقيم فى أصل الكتابة . لكن أن يتقدم ، ويقدم ممـارسى « مهنته » ، بـاعتبارهم خـاطئين بالأصل ، متطفلين ، مفسدين ، وأن يواصل عمله مع ذلك ، فهذا شىء آخر ، يستحق على الأقل أكثر من علامة تعجب .

وإن هذا « التواضع » الخاص بالإنسان الذى يعرفه كونه « غير مقبول » ، وهذا التبكيت والإحساس العارم بـالذنب ، هـو ما تأسست عليه الإثنولوجيا أو علم الأعراق فى نظر دريـدا . وهذا الإحساس بالذنب ، عنـدما يتبطن بحثاً من داخله ، لايعدم كما سنرى أن يلقى بآثاره « المانوية » على الاستنتاجات الأخيرة لصاحب البحث . وما هو موضوع موضع النقـد هنا ليس براعة ستروس فى فهم البنيات الأولية لفكر الهنود الحمر أو بقية الشعوب التى تُدعى خطأ بـ« البدائية » ، والتى أرانا هو بصورة ساطعة أنها تتمتع بفكر لايقل تعقيداً عن الفكر العقلانى الغربى ، وإن كان يتبع أواليات أخرى ويتمظهر عبر سبل تعبير أخرى . ما هو موضوع موضع النقد هو بعض الأحكام التى ترافق هذا البحث ، بحث ستروس ، أو « تتوجـه » ، والتى لا يمكن قبولها فلسفياً ، وإنسانياً . والإقرار بـ « المنقـوصية » آت من ستروس نفسه . لقد صرح فى محاضرة لـه فى ذكرى جـان ـ جاك روسـو ألقاهـا فى جنيف : « الحق ، لست أنـا نفسى ، بل أنا الأضعف والأكثر تواضعاً بين « الآخرين » : هـذا هو كشف [كتـاب روسو] : (الاعتـرافات) . وهـل يكتب الإثنـولـوجى (عـالم الأعـراق) شيئـاً آخـر سـوى اعترافات ؟ وهو يقوم بهذا باسمه ، أولاً ، مادام هذا هو محرك رسالته وعمله ، ومن ثم باسم مجتمعه الذى يمثل هو مبعوثه ، والـذى عبره يختـار مجتمعـه مجتمعـات أخـرى ، وحضـارات أخرى ، وبالتحديد الأضعف من بينها والأكثر تواضعاً ؛ لكن ليتحقق إلى أية درجة هو « غير مقبول » . . (يذكره دريدا ، ص ١٦٨) .

ما الذى يتمنـاه ياتـرى الباحث ـ العـالم ـ المستكشف لهذا المجتمع الغريب الذى ، بدلاً أن يثور هو باسمه على مجتمعه الخاص (كما فعل آرتو مثـلاً) ، يروح ، بهـوس نكاد ننعتـه بـالمريب ، يبحث عن الجـوانب والنقـاط التى تؤكـد « لا ـ مقبوليته » هو نفسه . يرى دريدا أنه ، مثلما يحدث غالباً فى مثل هذه المحاولات ، الاستنكافية أكثر مما هى تمـردية ، يتحـول البحث الأركيولوجى (الآثارى) فى الحضارات ، إلى تيولوجيا (لاهوت) ، وإلى « إسكاتالوجيا » : آخرية أو قيامية هى فى الأوان ذاته أصولية بدئية تستند إلى حلم يجد فيه التاريخ نهايته الفذه ومعاودته الظافرة ، « حلم بحضور ملء ومباشر يصنع التـاريـخ ، حلم بشفـافيـة ولا ـ انقسـام همـا أسـاس فكـرة الانبعاث ، حلم بإلغاء كل تناقض [بين الحضـارات] وكل اختـلاف » (« فى الجراماتولـوجيا » ، ص ١٦٨) . هكـذا سنلاحظ فى الوقفة أمام ما يدعوه ستروس بـ « الواقعة الخارقة للعـادة » ، كيف يتحـول البحث فى الاختـلاف إلى حـركـة لـ « إلغـائـه » ، عبـر بحث رومنسى عن الـوحـدة والبـراءة الأصليتين ، وكيف تتحول النـزعة المحـاربة للتمـركز حـول العرق ، ومن غير علم صاحبها إلى نزعة تمركزية عرقية .

يتعلق الأمـر بـالـزيـارة نفسهـا التى يقـوم بهـا ستـروس للنامبيكوارا . يتبادلون والقبيلة الهندية الحمراء ، هو وغربيون آخرون ، سلعاً « حديثة » مقابل منتجات « محلية » ويكتب :

« كان استقبالهم البارد جداً لنا ، والانفعال الواضح على رئيسهم يوحيان بأننا قمنا بإكراههم [على التبادل] نوعاً ما . لم نكن مطمئنين ، ولا الهنود ؛ كان الطقس ينبىء بمقـدم ليلة باردة ؛ ولأنـه لم تكن هنـاك شجـرة قريبة ، فقد اضطررنـا للنوم عـلى الأرض على شاكلة النامبيكوارا . لم يغف أحد : إذ أمضينا الليلة نـراقب بعضنا البعض بدماثة . لم يكن من الحكمـة فى شىء إطـالة المغـامرة أكـثر . فألححت عـلى الرئيس مـطالباً بالشروع بالتبادل بلا إبطاء . وهنا حدثت واقعة خارقة للعـادة تجبـرنى عـلى الـرجـوع إلى الـوراء قليـلاً . [فالقارىء] يخمن أن النامبيكوارا لايعرفون الكتابة : لكنهم مـا كانـوا ليعرفـوا الـرسم أيضـا ، خـلا بعض التنقيـطات أو الخـطوط المتعـرجـة عـلى الأوانى (التى يصنعونها من قشور بعض الفواكه) . وكما فعلت مع الكادافيو من قبل وزعت عليهم أوراقا وأقلاما لم يعرفوا ما يفعلون بها فى البداية . ثم رأيتهم ذات يوم منهمكين بتسطير خطوط أفقية متموجة على الأوراق . فما الذى كانوا يريدون صنعه ؟ كان على أن أقر بالأمر البدهى : كانوا يكتبون ، أو بالأحرى يريدون استخدام الأقـلام كما استخدمتها أنا ، وهو الاستخدام الوحيد الذى كان فى مقدورهم ملاحـظته ، لأنى لم أحـاول بعد تسليتهم برسومى . كان مجهودهم يتوقف هنا فى الغالب . بيد أن رئيس القبيلة كان يرى إلى بعيـد . وحده ، لاريب ،

أدرك وظيفة الكتابة . فسألني حزمة من الأوراق أخرى ، وطفقنا نهيء العدة لنعمل سوياً كان لا يقدم لي المعلومات التي أطلب إليه شفوياً ، بل يخط على ورقته خطوطاً متعرجة ويقدمها لي ، كما لو كان على أن أقرأ إجابته . كان هو نفسه نصف مخدوع بتمثيليته ؛ كلما أكمل بيده خطاً ، راح يتفحصه بقلق ، فكأنه ينتظر أن تنبثق منه الدلالة انبثاقاً . ثم يرتسم على محياه زوال الوهم نفسه . لكنه ما كان ليستسلم ؛ وكان متفقاً عليه بيننا ضمناً أن لـ « خربشته » معنى عليَّ أنا أن أتصنع فك رموزه ؛ ثم يأتي تعقيبه الكلامي على الفور ، فيعفيني من مطالبته بالتوضيحات الضرورية » (يذكره دريدا ، ص ١٧٨ ، وكذلك ١٨٣) .

كان ستروس ، في رسالته الجامعية التي تشكل الصياغة الأولى لأغلب فصول الكتاب الذي نحن بصدده ، قد وصف رئيس القبيلة هذا بكونه « حاد الذكاء ، شديد الوعي بمسؤولياته ، نشطا ، مبادرا ، وكبير البراعة » ، « في سنته الخامسة والثلاثين ، متزوج من ثلاث نساء » ، « وكان موقفه من الكتابة كاشفاً إلى أبعد الحدود . فلقد أدرك مباشرة دورها بوصفها علامة ، وعرف ما تتيحه من تفوق اجتماعي » . (يذكره دريدا ، ص ١٨٣) .

بعد هذه « الواقعة الخارقة للعادة » ، يشعر الباحث الإثنولوجي بكونه « يائساً » ، « مبلبلاً » ، كأنه في « محيط معاد » ، تراوده أفكار سود . ثم يخف التوتر بعد لحظات ، إذ تحين لحظة التفكير بالواقعة الخارقة للعادة ، ودلالتها : « كنت لا أزال مسهداً بذكرى الحادث الطريف ، لا أقوى على النوم ، وكنت أغالب الأرق بتذكر مشهد التبادل ذاك » . ثم سرعان ما تتبدى للحادث دلالتان » (يذكرهما دريدا ، ص ١٨٤ - ١٨٥ ، ويلخص الدلالتين كالآتي) :

١ - أنَّ الكتابة تحقق ظهورها فورياً : « ظهرت الكتابة ، إذن ، لدى النامبيكوارا ، لكن ليس في خاتمة تعلم طويل وجهد ، مثلما يمكن أن نتصور . . . » ؛

٢ - « بما أن الهنود الحمر قد فهموا دون أن يفهموا » ، وبما أن رئيسهم قد قام باستخدام ناجع للكتابة من دون أن يدرك عملها ولا فحواها ، فهذا يعني أن غرض الكتابة سياسي لانظري ، « سوسيولوجي أكثر مما هو ثقافي » ؛ إنها تشكل ممارسة لسلطة ، أكثر منها وسيلة لتبادل المعرفة .

بصدد النقطة الأولى ، كان ستروس قد صرح من قبل باعتقاده بالانبثاق المفاجيء للّغة : « مهما تكن اللحظة والظروف التي ظهرت فيها اللغة (. . .) فهي لا يمكن إلا أن تكون ولدت فجأة . لا يمكن أن تكون الأشياء بدأت بالإدلال تدريجيا . لابد أن انتقالاً قد حصل من طور لم يكن شيء ليتمتع فيه بمعنى ، إلى آخر صار يتمتع فيه بالمعنى كل شيء ، وذلك على إثر تحول لايعود الاهتمام به إلى العلوم الاجتماعية وإنما إلى علمي الحياة والنفس (البيولوجيا والبسيكولوجيا) » (« تقديم عمل مارسيل موّس » ، يذكره دريدا ، ص ١٧٩) .

وبصدد النقطة الثانية ، ففي النص نفسه (« المداريات البائسة ») ، يستطرد ستروس في القول باندهاشه الواضح ذاته :

« لقد استعير رمزها [الكتابة] مع أن واقعها بقي مجهولاً . وذلك لغاية سوسيولوجية أكثر منها ثقافية . فلم يكن الأمر يتعلق بالمعرفة ، أو التذكر ، أو الفهم ، بل لتحقيق مهابة والتماع ، وفرض سلطة شخص - أو وظيفة - على حساب الغير . إن هندياً أحمر لا يزال في العصر الحجري قد حدس أن وسيلة الفهم الكبرى (الكتابة) ، حتى إذا لم يفهمها ، يمكن على الأقل أن يستخدمها في غايات أخرى » .

ثم يمضي ستروس ، أبعد ، مضيفاً :

« كانت الرؤوس القوية [بين النامبيكوارا] هي ، مع كل شيء الأكثر حكمة » . وهو يقصد بالرؤوس القوية الأفراد الذين أدركوا نية الرئيس وقاطعوه : « كان أولئك الذين قاطعوا رئيسهم بعدما حاول أن يلعب ورقة الحضارة (كان أغلب أصحابه قد هجروه بعد زيارتي) قد أدركوا بصورة غامضة ، أن الكتابة والخداع كانا يدخلان قريتهما في عين اللحظة » (الأطروحة ، ص ٨٩ ، يذكرها دريدا ، ص ١٩٥) .

يطرح دريدا أمام هاتين النقطتين الأسئلة ـ الاعتراضات التالية : بأي حق يجرد ستروس من صفة الكتابة هذه « التنقيطات والحروف المتموجة التي كان النامبيكوارا يرسمونها على الأوراق » ، والتي يقول ستروس نفسه إنهم يسمونها : « إيكاريوكيد جوتو » ، أي : « رسم خطوط » ، كما لو كانت الكتابة في واقعها الحق شيئاً آخر ؟ ثم ما الذي يجيز لستروس أن ينطلق من وصف حادثة معزولة وعابرة ، « الواقعة الخارقة للعادة » ، ليطلق حكماً شاملاً على نشأة الكتابة ووظيفتها ، ويقول « إن السلطة تدخل معها في عين اللحظة » ، هذا مع أن الأمر يتعلق هنا ، خصوصاً ، لابواقعة ابتكار أصلي للكتابة ، وإنما بمحاكاة خط قائم من قبل ، خط ستروس نفسه الذي كان الهنود الحـ ر يراقبونه وهو يكتب أمامهم ؟ .

لايتساءل ستروس إن كان العنف مرافقاً للكتابة أو نابعاً من سوء استخدام رئيس النامبيكوارا الشاب لها ! وحتى إذا كان دريدا يقر (ص ١٩٤) بأن الكتابة يمكن أن تضطلع بالفعل بضرب من العنف ، لكن ما الذي يبرر أن نخصها به ونجرد من العنف الكلام المباشر مثلاً ؟ ولئن كان العنف ، نوعاً من العنف ، ملازماً للغة ، ولاستخدام فرد أو مجموعة لها ، أفلا يتعدى هذا العنف الكتابة بصريح التعبير ، ليشمل هذه « الكتابة الأصلية » القائمة ، كما أسلفنا في وصفها ، قبل الكتابة وقبل الكلام ، في خاصة المفصلة (مفصلة أصوات أو خطوط) العائدة للإنسان ؟ ثم إن دريدا يكشف لدى ستروس عن تناقض آخر . ففي الوقت نفسه الذي يدين فيه ستروس الكتابة بوصفها وسيلة لإدخال السلطة والعنف ، تراه يواصل تقسيم الشعوب المتحضرة وسواها بالاستناد إلى معيار معرفة الكتابة أو عدمه ، فتكون بحسب هذه المعرفة أو عدمها « شعوباً ذات تاريخ » أو « بلا تاريخ » ؛ لقد كتب :

« إننا ، بعدما قمنا بإزاحة جميع المعايير المقترحة للتمييز بين البربرية والحضارة ، نرغب على الأقل بالتمسك بالتمييز التالي : الشعوب التي تعرف الكتابة وتلك التي لا تعرفها ، إذ تكون الأولى قادرة على مراكمة المكتسبات القديمة وعلى التقدم أسرع فأسرع صوب هدف تخطه لنفسها ، على حين تظل الأخرى ، العاجزة عن الاحتفاظ بالماضي أبعد من هذا الهامش الذي تكفي لتثبيته ذاكرة الفرد ، نقول تظل سجينة تاريخ رجراج ينقصه الأصل دوماً ، كما ينقصه الوعي الدائم بمشروع معين » (يذكره دريدا ، ص ١٨٧) .

هذا يعني أن ستروس يقبل بالتقسيم ـ الذي يؤسس التاريخ ـ بين شعوب ذات كتابة وأخرى بدونها ، لكنه يسقط عن الكتابة كونها عاملاً للتاريخية والقيمة الثقافية . بل إنه ليهاجمها إذ يقول إنها تبدو له وهي تشكل حاملاً لسلطة . فهل يريد ، إذ « يتمنى » للنامبيكوارا أن يجهلوا الكتابة حتى لا يشهدوا ظاهرة السلطة ، هل يريد للمجتمعات « البدائية » أن تحتفظ ببراءتها وبما دعاه « سذاجتها الحيوانية » بثمن البقاء خارج التاريخ ، خارج الثقافة ، ومن دون وعي أي مشروع أو التوفر على مشروع ، هذه الأشياء التي ينيطها كلها بمعرفة الكتابة ؟ سيعني هذا أن يسقط في التمركز العرقي حيثما ينتقده ويسهب هو في انتقاده . وكذلك ، وانطلاقا من سخرية دريدا الفلسفية ، أفلا تكون الفلسفة ، التي يسخر ستروس منها في بداية عمله هذا ويتوهم بإمكان الخروج منها والابتعاد عنها عبر اختيار العلوم الإنسانية (راجع ، في « المداريات البائسة » ، الفصل المعنون : « كيف تصبح عالم أعراق ») ، نقول ألا تكون الفلسفة قد ثأرت في النهاية منه ، إذ هانحن نراها وهي تخترق عمله بمفهوماتها الأكثر عتقاً وورومنسية ، مفهومات « الأصل » و « البراءة » و « الوحدة المضاعة » و « البراءة الأصلية» . . إلخ ؟ .

جان ـ جاك روسو : الكتابة « هذه الزيادة الخطيرة » :

إذا كانت إدانة ستروس للكتابة بمثل هذه الحدية ، فالأمر ليس كذلك لدى روسو Rousseau الذي ينطلق منه ستروس مع ذلك وإليه يرجع ، متقاسياً مع سوسير ، وكما لاحظنا ، هذه الانطلاقة من أرضية روسوية . إن الارتياب من الكتابة دائماً ما يجد لدى روسو ارتياباً مماثلاً ، ومتناظراً معه ، من الكلام الذي يزعم كونه حاضراً ومليئاً . ففي المحاورة أو التخاطب الشفاهي ، أي ما سندعوه بالمشافهة ، يكون الحضور (في الذات وبإزاء الآخر) موعوداً به ومخيباً في الأوان ذاته . وما يدافع عنه روسو ليس في النهاية الكلام كما هو ممارس في الحياة ، وإنما مثلما ينبغي أن يكون عليه .

للكشف عن هذا الموقف الروسوى ، فى تعقيده وفى تكافل حركاته ، وتكاملها أيضاً ، ينبغى الرجوع إلى ما ينيف على ثلاثمائة صفحة يكرسها دريدا لقراءة روسو ، فى كتابه « فى الجراماتولوجيا » (أى ثلثى الكتاب تقريباً) . بتلخيصنا هذه الصفحات الثلاثمائة فى ما يأتى ، نقترب أكثر من تصور الميتافيزيقا للكتابة ، ومن صدور روسو عن هذا التصور وخلخلته له ، ونقدم فى الأوان ذاته صورة حية عن التفكيكية كما يمارسها دريدا فى واحدة من أشهر قراءاته وأثراها . وللقيام بهذا ، لن يكون من بد من تلخيص دريدا بلغته . لغة هى من التكثيف الفعال بحيث إن أى تبسيط لها إنما يغامر بالسقوط فى كاريكاتورية الاختزال ولا ـ نجاعته . مثلما تتقدم دراسة دريدا فى بعض المواضع كسلسلة من القبسات من عمل روسو يوجهها هو تحت ضوء قراءته ، ستتقدم الفقرات التالية كسلسلة من القبسات الروسوية والدريدية والتلخيصات والاستشهادات التكثيفية أو الحرفية موجهة بحاجتنا لفهم حركيات هذه القراءة . كتابة يتيمة ، وبلا توقيع ، هى ، بلا شك ، كتابة التلخيص الفلسفى . ولئن كان البعض يذهب فى هذا التلخيص إلى حد وضع « مؤلفات » يعدونها « مؤلفاتهم » الشخصية ، فنحن لا نعد مثل هذه الممارسة إلا حاشية واسعة تواكب ترجمتنا ولها تمهد . أما الخطاب الشخصى ، مقالة أو شعراً ، فمكانه آخر ، وشروط كتابته مختلفة .

إذا كان روسو ، فى الأوان ذاته الذى يدين فيه قصور الكتابة ، يجهر بالإدانة للكلام المباشر أو الفورى نفسه ، فلأنه ، كما يذكرنا به دريدا ، قد عاش بالفعل تجربة تملص الأشياء وانزلاقها داخل الكلام بالـذات وفى « سراب مباشرته » ، وهذا هو ما يدفعه ، فى المحاولة التى يقوم بها لإعادة ترميم الحضور ، والتى تلزم كل كتاباته ، نقول يدفعه إلى تقييم الكتابة وإدانتها فى آن معاً . موقف إيجابى وسلبى طوراً فطوراً أو فى الأوان ذاته معاً ، من كلا الكتابة والكلام . « بدلية » لا تقود إلى جدلية ثنائية ساكنة فى تناوبها (ونحن نعرف مع دريدا كم ينحبس التناوب فى سكونية جامدة عبر « حماقة » صيغة « إما .. وإما ... ») ، بل هى تنعقد فى حلقية معقدة يقبض عليها دريدا فى مفردة « الزيادة » Le Supplément التى يراها تتردد لدى روسو على نحو « غير إرادى » . ومن انتباهه الفريد إلى تواترها الفعال يستنبط دينامية كاملة تخترق وتشترط النص الروسوى كله . « الزيادة » التى يقول لنا إنها تتحرك فى خطاب روسو « بنية متواترة » ، بل أكثر من هذا ، حركية متينة » . « فى آن معاً : أى فى حركة منقسمة ولكن متماسكة . وسيكون علينا أن نحاول عدم إفلات وحدتها العجيبة » (« فى الجراماتولوجيا » ، ص ٢٠٤) . هذه الحركة هى ، تتالياً أو فى آن ، حركة شعور بالخيبة وحماسة مستأنفة . فكأن لسان حال روسو يقول : « إننا لا نقدر أن نمنع أنفسنا من تطويع الغياب ، ومع هذا فعلينا دائماً أن نعدل » ، مقرين عبر هذا العدول بعجزنا عن تطويعه . الكتابة ، إذن ، باعتبارها ملاذاً من الكلام الملىء الذى هو ، بالتحديد ، كلام غائب . هذه الحركية ، المتحسرة والمصممة فى الأوان ذاته وبالقدر نفسه ، وصفها جان ستاروبنسكى ، فى دراسة يرجع إليها دريدا وهى تظل تشكل إحدى أرهف القراءات لكتابة روسو وتجربته (جان ستاروبنسكى ، « جان جاك روسو ، الشفافية والعائق » (Jean Starobinski, La transparence et L'obstacle ، وصفها كما يأتى :

« كيف سيتجاوز [روسو] سوء التفاهم هذا الذى يمنعه من التعبير عن نفسه بمقتضى قيمته الحقة ؟ كيف يفلت من مخاطر الكلام الارتجالى ؟ لأى نمط آخر من التواصل يرجع ؟ بأية وسيلة أخرى يظهر نفسه ؟ إن جان ـ جاك يختار أن يكون غائباً وأن يكتب . على نحو مفارق ، سيحتجب حتى يرى نفسه بأفضل ، وسيعهد بنفسه للكلام المكتوب : « كنت سأحب المجتمع مثل أى أحد سواى لو لم أكن واثقاً لا فحسب من أننى لن أبين عن نفسى على نحو خاسر ، بل كما لو كنت شخصاً آخر غيرى تماماً . إن القرار الذى اتخذته ، فى الكتابة والاحتجاب ، هو بالضبط ما كان يناسبنى . إننى لو حضرت ، فلن يعرف قيمتى أحد قط » . (« الاعترافات ») اعتراف فريد ويستحق أن نشدد عليه : فجان ـ جاك « يقطع » مع الآخرين ، ولكنه يتقدم إليهم (يحضر) فى الكلام المكتوب . [هناك] سيدوّر عباراته ويتفحصها على هواه ، محمياً فى عزلته » (ستاروبنسكى ، يذكره دريدا ، المصدر المذكور ، ص ٢٥٤ ـ ٢٠٥) .

عبر الغياب والكتابة ، يحل روسو القيمة ، قيمته ، محل الحضور ، حضوره فى شخصه . رسم أو خطاطة معروفة ، كما يعقب دريدا : « إن الحرب لهى هنا ، فى داخلى ، بها أريد الارتفاع أعلى من حياتى ، وفى الأوان نفسه أحتفظ بها ، كى أتلذذ بالإقرار [إقرار الآخرين بى] ، والكتابة هى ظاهرة هذه الحرب حقاً »(ص ٢٠٥). إن ما يقوم به روسو ، ولربما كان يلخص بذلك شقاء الكاتب الحديث وفى الأوان ذاته إحساسه باستعادة الحياة عبر فقدانها نفسه بالذات ، نقول إن ما يقوم به روسو هو ، بلغة دريدا ، « أكبر تضحية ممكنة بهدف أكبر استعادة رمزية للحضور » : « فالموت عبر الكتابة يدشن أيضاً الحياة » . ألم يكتب روسو فى « الاعترافات » : سأبدأ العيش عندما سأنظر إلى نفسى على أننى إنسان ميت » ؟ لكن دريدا يرى أننا ، إذ لم نكد بعد أن نبدأ القراءة ، علينا ألا نتعجل فنكتفى بفكرتى « الحيلة » (أو « المكر ») و « التظاهر » ، اللتين يندفع إليهما التفكير بإزاء « استراتيجية » روسو هذه . ذلك أن هاتين المفردتين ، شأن مفردات أخرى كالحقيقة والتضحية والقناع والامتناع والإنفاق الكلى للذات والرمز . . . إلخ.، ليستا بالمفردتين البسيطتين قط ، ولاتسمحان باختزالهما إلى مقابلة « حضور/غياب » بسيطة .

انطلاقاً من هذا الرسم الإشكالى ، ينبغى أن نحاول التفكير بتجربة روسو ونظريته فى الكتابة معاً وعلى نحو متكافل . لقد ظل شارحو روسو ومؤرخو عمله حائرين أمام الفاصل المزعوم بين تجربته كما انعكست فى سيرته وكتاباته الذاتية والأدبية ، وبين ما يدعونه ، وما يدعوه هو ، نظرياته فى الكتابة والسياسة والتربية ، وطالما بقى هذا الفاصل أو التناقض الظاهرى قائماً فلا أمل فى القبض على وحدة روسو العميقة بوصفه شخصاً وكاتباً . الحال ، لقد جاءت دراسة دريدا التى نحن بصددها لتثور هذا الميدان كله ولتقبض ، فى ما وراء التناقضات الظاهرية أو ما ينبغى دعوته مع دريدا بانعدامات القرار وانتفاءات كل إمكان للحسم ، نقول تقبض على حركية شاملة يتضح بفضلها كل ما يتبقى . هذه التجربة/النظرية (فى وحدة واحدة منشطرة ، وهذا لا يعنى بالضرورة ، وكما أسلفنا ، مزدوجة) ، هذه الكتابة/التجربة تقسم الاسم الشخصى نفسه إلى جان ـ جاك (الشخص) وروسو (الكاتب) ، محيلة هذا إلى ذاك وذاك إلى هذا دون انقطاع .

فى التجربة : هناك الرجوع الدائم إلى الأدب بوصفه وسيلة لاستعادة الحضور المفقود . وفى النظرية : محاكمة مستأنفة للكتابة ولسلبية الحرف أو الكلام المكتوب ، التى يجب أن نقرأ فيها ، بحسب روسو ، انحدار الثقافة وتحلع المجتمع البشرى . نظرية يلخصها دريدا كما يأتى : عندما تحتجب الطبيعة ويخفق الكلام فى ترميم كل من الحضور الملىء والقرب من الذات (فورية سكنى الذات) ، تصبح الكتابة ضرورية . تأتى لتنضاف إلى الكلام . إضافة هى زيادة بالمعنى المتعدد على نحو بالغ الفعالية والخصب ، معنى ينبغى أن نشرع الآن بتشكيله على ضوء قراءة دريدا .

الزيادة الخطيرة :

هى زيادة ، بمعنى أنها زائدة على الشىء ، وبالتالى فليست طبيعية ولاهى بالجوهرية . وهى هنا ليست غريبة فحسب ، على ما تنزاد عليه ، بل إنها لخطيرة أيضا . فهى زيادة تقنية معينة ، ضرب من الحيلة الاصطناعية والمصطنعة بهدف إسباغ الحضور على الكلام الغائب أصلاً . هى ، بالتالى ، عنف يمارس على مصير اللغة الطبيعى . كتب روسو :

« إنما ابتكرت اللغات لتتكلم ، والكتابة تخدم بوصفها زيادة للكلام . يمثل الكلام الفكر بعلامات متعاقد عليها ، وعلى النحو ذاته تمثل الكتابة الكلام . وهكذا فليس فعل الكتابة سوى تمثل متوسط (غير مباشر) للفكر » (يذكره دريدا ، ص ٢٠٧) .

« تكون الكتابة ـ يفسر دريدا ـ خطيرة ما إن يتقدم التمثل باعتباره هو الحضور ، والعلامة كما لو كانت هى الشىء نفسه بالذات » . ولتوضيح خطورة الزيادة أكثر ، فلابد من المرور بهذه القبسة الطويلة من دريدا : « إن مفهوم الزيادة ليحدد هنا مفهوم الصورة التمثيلية . ينطوى [هذا المفهوم] على دلالتين تعايشهما غريب وضرورى فى آن . إن الزيادة تنزاد [تنضاف أو تفيض] ، هى فائض ، امتلاء يزاد إلى امتلاء آخر ، إنها تمام الحضور . تتم الحضور وتراكمه . هكذا يأتى الفن والتقنية والصورة والتمثل والثقافة . . إلخ ، بوصفه زيادة للطبيعة ، وهم أثرياء بكل وظيفة الإتمام

هـذه . إن هذا النمط من الزيادية يحدد ، بصورة معينة ، جميع المقابلات المفهومية التي يخط فيها روسو تصور الطبيعة من حيث إنها كان ينبغي أن تكتفي بذاتها » .

« لكن الزيادة ـ يواصل دريدا ـ تنوب Le Supplé-ment Suplée . إنها لا تنزاد إلا لكي تحل محل . . تتدخل أو تتسلل بدلا عن . . . عندما تتم [شيئاً] فكما تتم فراغاً [أو تردمه] . وعندما تمثل وتصنع صورة ، فبفعل النقص البدئي لحضور . (. . .) إنها ، بوصفها بدلاً ، لا تنضاف ببساطة إلى إيجابية حضور [حضور موجب ومثبت لذاته] ، ولا تنتج أي بروز [أو نتوء إضافي] ، بل إن مكانها محدد في البنية عبر علامة فراغ . في مكان ما ، لايقدر شيء على الامتلاء بذاته ، ولا الاكتمال إلا بجعل نفسه يردم بتوكيل ونيابة . إن العلامة هي دائماً زيادة الشيء نفسه بالذات » . (ص ٢٠٨)

يؤكد دريدا على أن هذه الدلالة الثانية ، دلالة الحلول محل الشيء في حركة الزيادة وتوكيد نقص فيه ، لا تقبل الفصل عن الأولى ، التي تدل على زيادة الشيء بمعنى مضاعفته وتمديده وإيصاله إلى تمامه . إن الاثنتين تعملان بصورة فاعلة في كتابة روسو ، وسواء أكانت زيادة إضافة ، أم زيادة إنابة ، فالزيادة تظل برانية على الشيء حتى تنوب عنه ، فهو مجبر على أن يكون « غير نفسه » . هذه الحركية الزيادية هي التي تشترط قراءة روسو للغات ، نشأتها وعملها واختلافاتها . كما توجه لديه ، مثلما سنلاحظ ، نظرية في السياسة والتربية والمجتمع والتاريخ والعالم والموسيقى . والجميع مطبوع ، كما سنلاحظ أيضاً ، بعلامة جنسية ومحكوم ، بدون دراية الكاتب ، بنبرة أوتوبيوجرافية (عائدة إلى السيرة الذاتية) .

إن الحضور ، في التراث الميتافيزيقي ، هو دائماً : طبيعي يحيل إلى الطبيعة ومنها يقرب . أي هو ، لدى روسو أكثر مما لدى سواه ، أمومي أبداً . هذا الحضور كان ينبغي ، في نظر روسو ، « أن يكفي ذاته » . كتب في « إميل » : « لاشيء ينوب عن الرعاية الأمومية » ..ومع هذا ، فإن نظرية روسو في التربية ستكون بكاملها موصوفة في الكتاب نفسه بوصفها نظاماً ينبغي أن يكون من الحصافة والدقة « بحيث يعيد ترميم الطبيعة بأقرب ما يمكن من الطبيعة » (يذكره دريدا ، ص ٢٠٩) . ويعلق دريدا بأن على الثقافة (التربية وسواها) أن تكون ، إذن ، النائب الدقيق عن الطبيعة الناقصة ، نقصاً لا يشكل سوى حادث ونتيجة ابتعاد عنها . يعترف هنا ، من جهة ، بنقص الطبيعة وأهمية الثقافة ، ولايقر بهذا النقص وهذه الأهمية ، من جهة ثانية ، بوصفهما أثرين «إلا» أثرين عرضيين . هنا يكمن كل خطل الميتافيزيقا . ولاينـاب عن الطبيعة (الأمومة) في نظر روسو إلا بفضل عادة تترسخ بحيث تحول الثقافة إلى طبيعة . كتب روسو :

« إن نساءً أخريات ، بل حتى الحيوانات ، ليقدرن أن يمنحنه [الطفل] الحليب الذي تمنعه عليه [الأم] . [إلا] الرعاية الأمومية ، فلاشيء لينوب عنها . إن من تطعم طفل سواها ، بدل طفلها ، لهي أم سيئة : فأنى لها أن تكون مربية جيدة ؟ تقدر أن تصبح ذلك ، لكن ببطء ؛ ينبغي أن تغير العادة الطبيعة . . . » (المصدر نفسه ، يذكره دريدا ، ص ٢٠٩) .

عادة هي ، بحسب روسو ، سر رقي الإنسان ومفتاح فساده في آن معاً . فلو كان البشر حائزين على القوة لدى ولادتهم ، لما عرفوا كيف يستخدمونها ولظلوا عاجزين . ولكنهم يكتسبونها بالتدريج ، مع الكبر ، ويكتسبون معها القدرة على استخدامها . إلا أن هذه العادة في اكتساب القوة هي التي دفعت البشر في العصور الحديثة إلى التوغل حتى في باطن الأرض بحثاً عن معادنها وثرواتها الجوفية . وما هذا في نظر روسو إلا فعل سفاح وارتكاب للمحارم يتوغل فيه البشر في أحشاء الطبيعة ، هذه المادة الخاملة والنافعة . وعليه ، فالتطور مفهوم لديه بوصفه سلسلة من أفعال عدوانية ورقي انحطاطي . كل ما يتمخض عن رقي الإنسان ، من صناعة وعدوانية ، وما يشكل أصل المجتمع ، هو ثمرة هذا السفاح . حتى الزراعة ، بما أنها تفترض بداية عدوانية . وفي الأوان ذاته ، فهو عماء مستحق . فـ «الإنسان يدفن [هنا] نفسه ، وحسناً يفعل ، لأنه لم يعد جديراً بالعيش في واضحة النهار » (يذكره دريدا ، ص ٢١٣) . وهذا ماينجر أيضاً ،

وخصوصاً ، على ما يولد مع ولادة المجتمع ، ألا وهو اللغات (وسنلاحظ أن تقصيات روسو دائماً تعود لتصب فى موضوعة اللغة ، ومن ورائها ، وبصورة خفية ، فى إشكالات سيرته الذاتية) . وما اللغات إن لم تكن هذا الإحلال للعلامات محل الأشياء ، وللزيادة محل النظام ؟ ولكن الأعمى ، بطبيعته ، لايرى ماينتج لينوب عن بصره المفقود . وهكذا فعماه هو أيضاً عماء عن الزيادة .

بيد أن الزيادة موجودة فى العلاقة بالآخر ويجسد الآخر . وذلك عبر اندلاع الزيادة الخطيرة (التعبير لروسو) ، التى تقوم بين الطبيعة ونفسها ، وتحل محل البراءة الطبيعية المتمثلة فى العذرية براءة مصطنعة متمثلة فى البكارة وحدها ، أى أن يحتفظ المرء ببكارته فلا يمسه أحد ، لكنه يفقد عذريته ، بالفكر ، عبر هذه الزيادة على النحو الذى سيتضح . يفسر روسو فظاعة هذه الزيادة كالآتى : « بكلمة ، لم يكن بينى وبين العاشق الأكثر هياماً سوى فارق وحيد ، ولكنه أساسى ، وإنه ليحيل وضعيتى بكاملها غير مقبولة للعقل تقريباً » (يذكره دريدا ، ص ٢١٤) . ما هو هذا الفارق ـ الزيادة ؟ كان روسو قد اكتشف الاستمناء لدى رحلة إلى إيطاليا :

« كنت عدت من إيطاليا ، لا كما ذهبت إليها تماماً بل ربما كما لم يعد منها أحد فى سنى أبداً . جئت حاملا لا عذريتى وإنما بكارتى [وحدها] . كنت أحسست بتقدم السنوات ، وأعرب مزاجى القلق أخيراً عن نفسه . ولقد منحنى اندلاعه الأول ، جد غير الإرادى ، إنذارات حول عافيتى تكشف أفضل من أى شىء آخر عن البراءة التى كنت أعيش فيها حتى ذلك الحين . وسرعان ما تطامنت وعرفت هذه الزيادة الخطيرة التى تخون الطبيعة وتتسبب للفتية ممن هم فى مثل مزاجى بالكثير من الفوضى على حساب عافيتهم وحيويتهم ، وأحياناً حتى على حساب حياتهم » (المصدر نفسه ص ٢١٥). وفى « إميل » كان روسو قد كتب عن الاستمناء : « إذا ما عرف المرء هذه الزيادة الخطيرة ، فإنه لضائع إلى الأبد » (يذكره دريدا ، الصفحة نفسها) .

يتحدث روسو هنا عن عمل للحيلة لازق بوظيفة الزيادة : « أن نربح بسرعة بالقياس إلى التجربة [الفعلية] » ، و « للفكر » الذى يحل محل « القوى الطبيعية » . أكثر من هذا فاللذة معيشة هنا باعتبارها « جنوناً » و « تعريضاً للنفس إلى الموت » . الحال ، إن هذه المواصفات نفسها يمنحها روسو ، كما سنرى ، للكتابة ، هذه الزيادة الخطيرة هى أيضاً . وسواء فى الاستمناء أو فى الكتابة فالخطورة آتية ، كما كتب دريدا ، من الصورة : « مثلما تدشن الكتابة أزمة الكلام المباشر انطلاقاً من « صور تـ » ـه [إذ الكتابة هى تصوير الكلام عبر الخط] ، أى من رسمه أو تمثله ، فالاستمناء يعلن عن خراب الحيوية انطلاقاً من إغواء خيالى » . ويتمتع هذا الإغواء فى نظر روسو بسلطان كبير على المخيلات القوية لأنه يمدها بامتياز « التمتع على هواها بالجنس كله » ، ويمكنها من أن « تسخر لمتعتها الجمال الذى يمارس عليها غوايته ، من دون أن تكون ملزمة بنيل اعترافه » . والغواية مصورة هنا بمعناها القوى ، الشيطانى ، غواية تبعد عن الصراط المستقيم والمواطىء المشتركة (يكفى أن يرجع القارىء إلى « صيدلية أفلاطون » ليرى أن أفلاطون إنما يعير الكتابة السلطان الإغوائى والتضليل نفسه) .

لهذا الابتعاد مسرح كامل ترتسم طوبوغرافيته المعقدة فى كامل عمل روسو ، فى جانبيه الأدبى والنظرى اللذين قلنا بضرورة الوحدة المتماسكة التى يقبض عليهما دريدا من خلالها هو أولاً ابتعاد عن الأم ؛ الأم الحقيقية ، الأم الطبيعية . معروف أن والدة روسو قد توفيت بعد ولادتها له . وبين هذه الخسارة ، التى يعد روسو نفسه مسؤولاً عنها (كتب فى ملحوظة عن حياته : « ولدت فى جنيف فى ١٧١٢ ، وتسببت بموت هذه التى أظهرتنى إلى النور ») ، والعلاقة بـ « الأم » الأخرى ، أى المربية (مدام فارين) ، سيتحدث روسو عن عمل الابتعاد الذى يقود مرة أخرى إلى تدخل الزيادة أو الإنابة : إن كل مأساتنا نابعة فى نظره « من كون النساء كففن عن أن يكن أمهات ؛ إنهن لن يصبحن أمهات ، لم يعدن يردن أن يكن كذلك » (يذكره دريدا ، ص ٢١٧) . وإلى الأبد سيشعر روسو بالإثم إزاء هذه الأم التى منحها الموت وهى التى منحته الحياة . إثم يعيشه ، كما يكشف عنه دريدا ، بصورة ملحة عبر جميع هفواته و تفاصيل علاقته بـ « الأم

الثانية » ، المربية التى يدعوها : « أمى » . إحساس مزدوج بالغياب وبالحاجة إلى تدعيمه : مستحضراً هذا الغياب ، يعبر روسو عن تعلقه الشديد بهذه « الأم » : « لو أنى شرعت بتفصيل جميع ضروب الجنون التى كانت ذكرى هذه الأم العزيزة تدفعنى إلى القيام بها عندما لا أكون تحت نظرها ، فلن أفرغ . كم من مرة رحت أقبل الفراش مفكراً بأنها هى من رتبه ، وستائرى وجميع أثاث حجرتى متذكراً أنها لها تعود وأن يدها الجميلة قد لمستها ، بل حتى الأرضية كنت أسجد إزاءها مفكراً بأنها مشيت عليها » . بل يصف روسو حتى كيف منعها ذات يوم من ابتلاع لقمة مدعياً أنه لمح فيها شعرة ، وما إن تخرج الأم ـ المربية اللقمة من فيها حتى يتلقفها ويسارع إلى التهامها . وهى القطعة نفسها التى يقول فيها : « لم يعد بينى وبين العاشق الأكثر هياماً سوى فارق واحد ، ولكنه أساسى ، وإنه ليحيل وضعيتى بكاملها غير مقبولة للعقل تقريباً » ، ويشرع بوصف اكتشافه للاستمناء . وفى فقرة سابقة كان قد كتب عن هذه « الأم » : « لم أكن لأشعر بكل قوة تعلقى بها إلا عندما كنت لا أراها » .

ينعت روسو الاستمناء بالرذيلة . ويتحدث فى « الاعترافات » عن « نادرة يصعب قولها » (ومع ذلك فهو يقولها !) تدفعه فيها رؤية رجل مصاب بهذه الرذيلة نفسها إلى الهرب كمن يهرب مصعوقاً « من مشهد جريمة » . ويضيف : « لقد شفتنى هذه الذكرى [من ممارسة هذه الرذيلة] لزمن طويل » . لزمن طويل ، لكن ليس نهائيا . لأننا نعرف من روسو أنه لن ينقطع عنها حتى آخر حياته . آخر حياته الذى يذكرنا دريدا بأنه « نهاية نصه » . دائماً سيرجع روسو إلى حضورات أخرى ويستحضر جمالات أخرى لـ « يؤثر على نفسه » ويثيرها من خارج . جنون ليس ، فى نظر دريدا ، فصلاً فى مراهقة أو حادثا عرضياً . بل هو مؤسس للأنا ومبنين للرغبة . لكن بدل أن يعيشه روسو كذلك ، يصرح بأن طارئاً ما يأتى ليشوه الأنا ويفسدها . ما الذى يدفع إلى الرجوع المتواتر لما نعده زيادة خطيرة وطارئاً عن الطبيعة يبعدنا ؟ إن الزيادة ، إن كانت تحمل الخطر (الاعتقاد بكون الاستمناء يهدد العافية ويصيب بالجنون ، ويعرض للموت ... إلخ) ، فهى ، بما تتضمنه من خرق ، تبعد الموت أيضاً وتضعه على مسافة : ذلك أن روسو كان يرى فى الزواج نفسه منبعاً للخطر أكبر : « لاحظت أن معاشرة النساء كانت تضر بى على نحو ملموس » . ونظراً لخشيته من أن يعدى بممارسته الاستمناء زوجته فإن روسو قد فكر ، عبثاً ، بالامتناع عن كل فعل جنسى . تعرض الزيادة ، إذن ، للموت ، ولكنها تحول دون مواجهته فى آن معاً . الشىء نفسه بالنسبة لعلاقتها بالوهم . فصحيح أن المتعة التى نحققها عبر الاستمناء ، والحضور الذى نناله عبر الكتابة ، أى عبر الصورة والتمثل بعامة ، هما متعة وحضور وهميان ، ولكن الوهم يسكن « الأصل » نفسه أيضاً ، سواء أكان هذا « الأصل » المعاشرة الحَيِّةَ أم الكلام المباشر . هكذا بحيث لن يعدم روسو أن يجد للزيادة (الاستمناء أو الكتابة) منافع تمس اقتصاد اللذة على الأقل . لقد كتب منتقداً العلاقات « الفعلية » . « لم كل هذا العناء [مدفوعين فيه] بالأمل الواهى بنجاح هو بمثل هذا الفقر واللاموثوقية ، فى حين نقدر ، فى اللحظة ذاتها ... ؟ » (« المحاورات » ، يذكره دريدا، ص ٢٢١) هكذا لن يتمكن روسو من الامتناع عما يعيد له حضور الآخر بصورة فورية ، مثلما لا نتمكن من الامتناع عن اللغة . كتب فى « المحاورات » أنه ، حتى آخر حياته ، لن يكف عن أن يكون « شيخاً طفلا » .

لأن الطبيعة نفسها بعيدة وعصية على القبض ، ولأن الكلام الملىء متعذر ، ولأن الحب يشكل فى نظر روسو « نجاحاً هو بمثل هذا الفقر واللاموثوقية » ، يصبح المرور بالزيادة (الكتابة أو الاستمناء) ضرورياً . هى ضرورة المرور اللامتناهى بسلسلة الوسائط والبدائل والزيادات ، التى تفقأ حقيقتها العينين . المباشرة أو الفورية ممنوعة ، ووحدها اللامباشرة والبدلية و« سراب الأشياء » الوساطة والإنابة ، أى الزيادية (بوصفها ظاهرة لقيام الزيادة) ممكنة . هذا هو القانون ، وهذا هو « مالا يتقبله العقل » .

« لاشىء خارج النص » :

إن كل شىء ، كما رأينا ـ ولم تنته قراءتنا بعد ـ مكتوب فى النص بهذا التواتر والإلحاح بحيث يدعو دريدا إلى إطلاق جملته الشهيرة والمساء فهمها غالباً : « لاشىء خارج النص » . لا بمعنى نفى أهمية التاريخ والمرجع والواقع ، ... إلخ ، بل

لأن هذا كله مضطلع به فى « داخلية »العمل (إن كان عملاً حقاً) وفى ما يدعوه دريدا بـ « تاريخه الداخلى » . كل شىء هنا كتابة ، بالمعنى القوى للكلمـة ، أى أن الواقـع لا يحدث ولا ينضاف « إلا باتخاذه معنى انطلاقاً من أثر أو نداء للزيادية » . كل شىء هو مغايرة ، وإرجاء ، وبدلية وسلسلة من الإحالات الأخـ(ـتـ)لافيـة . وهنا ، ليس يكفى استنـطاق المـدلـولات والمعانى كما ظل التراث التعليقى والنقدى يفعل حتى الآن ، بل يجب الانتباه إلى عمل الدوال وحركياتها الإحالية ، كما فعل دريدا هنا مع مفردة « الزيادة » كاشفاً عن كونها تعمل فى النص الـروسوى بـوصفها حـركية وخط قـوة . كتب دريدا : « إن الـطمأنينـة التى بها يتـأمل التعليق [النقـدى] تطابق النص وذاته ، والثقة التى يقطع بها [هذا التعليق] إطاره إنما تتماشى والاعتداد الهادىء الـذى يقفز « فـوق » النص صوب محتـواه المزعوم ، ناحية المدلول المحض » (« فى الجراماتولوجيـا » ، ص ٢٢٨) . إن كامل التراث النقدى والفلسفى الغربى قد بقى حبيس هـذه القراءة المـدلولية . وبالابتعـاد عنها تقبض التفكيكية على وحدة عمل روسو ، من (العقد الاجتماعى) و(إميـل والتـربيـة) حتى (الاعتـرافـات) و (هـولـويـز الجديدة) ، كاشفة عن كتابة ترفض اختزالهـا إلى « البلاغ » الفلسفى أو المضمون المتوخى إيصـاله . بـل بالعكس يـرينا دريدا أن فلسفة روسو ونظرياته التربوية واللغوية والموسيقية والجغرافية ـ السياسية ، . . . إلـخ ، لا تقبل الانفصـال عن « نمط كتابته الخاصة » .

المنفلت :

هذا كله يحدو بدريدا إلى عرض مسألة منهج أساسية تتعلق بالإمكانات المتاحة لإعمال قراءة جديدة للمتون الكلاسيكية . ولئن كـانت نبرة تحليليـة ـ نفسية شبـه طاغيـة فى مثـل هـذه القراءة ، فإن دريدا يؤكد مع ذلك على عدم كفاية التحليـل النفسى ، سيما وأنه متضمن هو الآخر فى تاريخ الفكر الغربى وقابل للتفكيك مثله . يتمثل سؤال أو مسألة المنهج فيما يأتى : بإقامة قراءة تتحكم بها تواترات مفردة « الزيادة » وحركياتها ، ألا نهمل اختيارات أخرى ومسارات أخرى يمكن أن يوفـرها النص ، وقد تكون واعدة أو خصبة للقـراءة هى أيضاً ؟ « إن ما يحدث هنا هو اختيار قد يدعوه البعض باهظاً أو مغـالياً . إلا أن دريدا يتعهد به باعتباره كذلك ، بسبب من خصوصيته للقراءة ومردوديته . لمثل هـذه المفردات ، والحـركاتُ ، التى لايتم اختيارها اعتباطاً ، وإنما بالنظر لما يتقاطع فيها من قوى وخطوط ، يتجه انتباه دريدا والقارىء التفكيكى الفطن أول ما يتجه . من « الفارماكون » لدى أفلاطون ، إلى « البكارة » لدى مالارميه (التى تشير فى الفرنسية ، عبر المفردة Hymen ، فى آن معاً ، إلى العذرية وامتناع الوصال ، وإلى الافتضاض عبر الزفاف) ، مروراً بما يتضمنه اسم جان جينيه من دلالـة مزدوجة ؛ يضطلع بها نص جينيه بخفاء ، عـلى زهر الـوزال ونوع من الخيول الكريمة العربية الأصـل ، حتى تضمُّن اسم الشـاعـر بـونـج ، تضمناً يضـطلع بـه نصـه أيضـا ، عـلى « الإسفنجة » التى هى محـو وكتـابـة ، وسـواهـا من هـذه المفردات/الحركيات المؤسسة للنص ، عبر هذا كله نجد لدى دريدا ما يشبه تقنية ، إن لم نقل طريقة ، فى القراءة . تقنية هى من الدقة وحراجة الاختيار بحيث إن تعميمها عـلى من هب ودب من الكتاب ، وبممارستها من قبل المقتدر وغيره من النقاد ، قمينان بتحويلها إلى عطالة ومجانية .

قلنا إن دريدا يضطلع بهذا الاختيار باعتباره باهظاً . وهو يذهب فى الاضطلاع به إلى حد إرجاع المفردة الدالة عليه (تدل المفردة الفرنسية exorbitant على ما هو باهظ ومغال ومبـالغ بـه) إلى أصلهـا الاشتقـاقى : ex- orbitant ، حيث تـدل البادئة ex على معنى الخروج ، والمفردة orbite على المدار : ما يدعى هنا بالمغالى إن هو الا قراءة خارجة عن المدار ، قراءة « خارجية » (أو « خارجة » بمعنى « الخوارج » فى العربية) ، قراءة منفلتة . ولئن كانت الميتافيزيقا تعد الكتابة يتما ونغـولة وخروجا عن النهج وضلالاً عن سـواء السبيل ، فـإن مفكر الكتابة ، أى ممارس التفكيك ، بدل أن يسقط فى فخ المحاكمة الميتافيزيقية ويشرع بإبعاد الشبهة عنه ، يروح بالعكس يجذر هذه التهمة ، كاشفاً ، فى هذا الخروج ، وفى هذا الانفلات ، عن شرط كتابة ، وربما عن شرط كل كتـابة . وهنـا تقوم فى الواقع حركة دريدية بالغة الأصـالة : تجـذير الشىء ، بـدل إثبـات صحة معكـوسه . وهنـا يتأسس زمن ثـالث للفكر ، لاعلاقة له بثالوث « الأطروحة/نقض الأطروحة/التركيبة » . تقول الميتافيزيقا بأولوية الكلام على الكتابة . لاتثبت لها ، كما كان سيفعل منطق تقليدى ، أولوية الكتابة على الكلام . بل

نريها أن فى الكلام نفسه كتابة . تقول الميتافيزيقا أيضاً بأن الزيادة تهدد الرصيد بأن تدعى وجود نقص فيه تأتى هى لتردمه فتعمل على إفساده . فلا نجهد فى إثبات طهورية الزيادة ، بل نريها أنه ، بالأصل ، ما من رصيد مبرم ونهائى ، ما من غور أو قاع (والمفردة الفرنسية Fond تدل ، معاً ، على الرصيد وعلى القاع) ، وأن « الكل » إن هو إلا تضافر زيادات إلى مالا نهاية له وإحالات غير متناهية لما هو بلا قاع . أما وقد قلنا هذا ، فما هو « المنفلت » ؟

حتى ندرك ما « المنفلت » بما هو مسار قراءة مقترح ، علينا أن نرجع إلى « مسألة المنهج » المشار إليها لنقرأها نقطة نقطة . هنا سنتعرف ، فى احتشاد بالغ الاقتصاد ، على معانى « الخروج » وما يقبع داخل « السياج » أو « الحد » ، ما يتحرك ضمن « المدار » ، والفرص التى تنتظر من يريد المغامرة بقلبه . كتب دريدا : « كنا [لدى شروعنا بهذه الدراسة] نريد أن نبلغ نقطة برانية معينة بالقياس إلى كلية حقبة تمركزية العقل . انطلاقاً من هذه البرانية ، ربما أمكن البدء بتفكيك معين لهذه الكلية التى هى طريق مرصوف أيضاً ، ولهذا المدار orbis ، الذى هو أيضاً مدى للنظر orbita (من المعنى الآخر لـ orbite ، وهو محجر العين) . الحال ، إن الحركة الأولى لهذا الخروج وهذا التفكيك لاتقدر ، مع كونها تمتثل إلى ضرورة تاريخية وفنية ، أن تهب نفسها ضمانات منهجية أو منطقية داخل - مدارية [مؤسسة داخل المدار موضع السؤال وعاملة ضمنه] . داخل السياج ، لا يقدر أحد أن يحكم على أسلوبه إلا بمقتضى المقابلات المتسلمة [من تراث الميتافيزيقا الغربية] . سينعت هذا الأسلوب [أسلوبنا نحن الذين نريد خلخلة المدار بالابتعاد عنه كثيراً أو قليلاً] بالتجريبى [بمعنى التجريبية العشوائية غير المنضبطة واللامتيقنة] ، وسيكون هذا ، بصورة معينة ، مصيباً . إن الخروج لهو تجريبى أو عشوائى بصورة جذرية . إنه يتصرف بوصفه فكراً تائهاً فى ما يتعلق بإمكان المنهج ومساره . يتأثر [وينطبع] بلا معرفة معينة [أو لا - علم ، وهو ليس معادلاً للجهالة] باعتبارها مستقبله ، وإنه ليغامر عن قصد . حددنا نحن أنفسنا مشكل هذه التجريبية وهشاشتها . إلا أن مفهوم التجريبية يتهدم هنا من تلقاء نفسه . أن نتجاوز المدار الميتافيزيقى [أن نفيض عنه فى حركة خروج] هو محاولة للخروج من الأخدود orbita للتفكير بكلية المقابلات المفهومية الكلاسيكية ، وخصوصاً بهذه المنطوية على قيمة التجريبية : مقابلة الفلسفة واللا - فلسفة . . . » (ص ٢٣١ - ٢٣٢) .

ينبغى التمسك من هذه الفقرة الأساسية بعناصر عديدة : إن مدار الميتافيزيقا الغربية ، بتكافلاتها وتوارثاتها المتتالية ، وفى ما وراء تناحراته الداخلية ، يرسم أفق نظر . وإن البدء بأسلوب لنقضه من داخله يقضى بالحكم على هذا الأسلوب بالاعتماد على ما أنتجه هو نفسه من مقابلات أو أزواج مفهومية . والتحرك إليه من نقطة برانية معينة (نعرف مع دريدا أنها لايمكن أن تكون مطلقة البرانية أو مطلقة الغرابة ، ففى هذه الحالة ستدغ الصرح المتوخى تفكيكه على ما هو عليه) ، إنما يحكم علينا ، بالعكس ، بالاضطلاع بفكر تائه أو هائم يتلمس وسائله وإجراءاته . إن لمن المتعذر فى نظر دريدا تبرير نقطة بدء تبريراً مطلقاً . دائماً نبدأ من محل ما . المحل الذى نكون فيه . وبالاستناد إلى فكر الأثر La trace ، الذى يعلمنا أنه ما من بدء مطلق ولا من أصل نقى تام الأصلية كامل النقاء ، بل إن كل شىء هو فى إحالة متبادلة ونسخ للنسخ ، نقول بالاستناد إلى هذا الفكر نعرف أنه لابد هنا من الاعتماد على حاسة تمييز Flair (والمفردة نفسها تعنى « الشم » مما يدلل كفاية على قوة الفراسة التى ينبغى أن نبديها ، كما فى رحلة صيد ، لاختيار نقطة « بدئنا » وشاكلة التحرك) . فما الذى يبرر ، والحالة هذه ، إيثار مفردة « الزيادة » دون سواها فى قراءة نص روسو التى يعمد إليها دريدا فى « فى الجراماتولوجيا » ؟

ما يبررها ، داخل العمل ، أى داخل القراءة ، هو كونها مبثوثة أو عاملة فى سلسلة تدفعها هى ، وبها تندفع سلسلة من التواترات والتوترات والإبدالات ، نقف فيها على « تمفصل الرغبة واللغة وعلى منطق جميع المقابلات المفهومية المضطلع بها من لدن روسو ، وخصوصاً دور الطبيعة وعملها » . إنها ، كما كتب دريدا أيضاً ، هى التى « تقول لنا فى النص ما النص ، وفى الكتابة ما الكتابة ، وفى كتابة روسو [المؤلف] ما رغبة جان - جاك [الفرد] . . . إلخ . (٢٣٣) . باختيار هذه « النقطة » ومطاردة مروراتها المتعددة بالمدار ، نكون اخترقنا

المدار كله ، تاركين بالطبع (وأى لقراءة أن تكون بخلاف ذلك ، وهى واحدة بين قراءات ؟) نقاطاً أخرى ممكنة ومرورات أخرى أيضاً . أفضل من التعويل على « مركز » مفترض للنص نتوهم أن كل حركة تنطلق منه وإليه ترجع ، قامعين بذلك ، ربما ، مسار النص كله ، تندفع القراءة هنا فى حلزونات يضيؤها كشاف بالغ الائتلاق سيما وأنه اختير لاكتنازه بالحركة ونظراً للتعددية الهائلة من المدارات التى يعد ، وهو المنفلت ، بان يمر بها ، وبها يمرر .

العمـــاء :

بعد إيراد مسألة المنهج هذه ، وبالاستناد إليها ، يتجه دريدا إلى قراءة أعمق لعمل « الزيادة » داخل نص روسو . يرينا أولاً أن روسو لايقدر أن يستخدم هذه المفردة فى جميع احتمالات معناها فى آن معاً . إنها تعمل لديه تارة بوصفها إضافة ، وطوراً بوصفها بديلاً ، آناً بوصفها إيجابية برانية على الشر ، وآناً آخر بوصفها عنصراً مساعداً ذا نجاعة . وهذا كله لا يترجم لاسالبية ولافعالية ، لاشعوراً ولاعملاً لذكاء المؤلف أو بصيرته . بل إن دريدا يدعو القراءة لا فحسب إلى هجران هذه المقولات ـ السالبية والفعالية ، الشعور أو الذكاء ، الخ ، التى يذكرنا مساراً بأنها المقولات المؤسسة للميتافيزيقا ، بل كذلك إلى « إنتاج » قانون العلاقة بهذه المفردة : الزيادة . إنتاجها لا يعنى أن نضيف إليها ما لم يكن فيها من قبل ، بل وضع الإصبع على الطريقة التى بها تعمل ، والمردودية التى تحققها هى على غفلة من المؤلف نفسه . إن ما يكشف عنه دريدا هو أن « الزيادة » تشكل ما يشبه « نقطة عمياء » فى نص روسو . إنها « اللامرئى الذى يدشن الرؤية ويحددها » . وإذ يحاول « الإنتاج » أن يرينا غير المرئى هذا فهولا يخرج قط من النص الذى سبق وأن أكدنا مع دريدا على أن الخروج منه ليس إلا وهماً .

وإذن ، فالكتابة ـ كما يرى روسو الذى غادرناه للحظة ، لزمن « ما ـ بين ـ قوسين » أساسى ـ غير مفصولة عن الاستمناء . كلاهما خطيران ، ومعيشان فى الإثم . ولكنهما يفيدان فى تفادى خطر وتوفير إنفاق ، الإنفاق الذى يستوجبه المرور بالآخر عبر العلاقة « الحقيقية » . وهذا هو الاخـ(ـتـ)ـلاف بما هو « منطق » وحركة . إلا أن دريدا يدفعنا إلى ملاحظة أن تجربة اللامس ـ الملموس هذه (التجربة التى يكون المرء فيها لامس ذاته والملموس من قبلها ، المداعِب والمداعَب ، المؤثر والمتأثر ، الفاعل والمنفعل ، مثلما هو حاصل فى الاستمناء أو الكتابة مثلما تقدمهما النظرة الميتافيزيقية أو المتوارثة وكلاهما سيان) ، نقول إن هذه التجربة لا تتم بمعزل عن العالم . إن اللامس ـ الملموس يدخل العالم فى اللعبة بوصفه طرفاً ثالث . وكذلك ، وخصوصاً ، فى الكتابة . مادام يترك أثراً Trace فى العالم . وإن حركة اللغة ، من حيث إنها تضع على المحك حضور الحاضر وحياة الكائن الحى ، لا تتمتع مع الانفعال الذاتى (التأثر بالذات) فى الجنس بعلاقة تناظرية فحسب ، بل تمتزج معها فى كلية يرى دريدا أن جل مجهود الميتافيزيقا الغربية إنما ينصب على فصمها والفصل فيها بين ماتتوهم أنه الأصل الصافى من جهة والزيادة الخطيرة من جهة ثانية . وإن المنطق الذى بموجبه يفصل بين الانفعال الذاتى الجنسى والجنس المتقاسم هو نفسه الذى يوجه ، فى نظر دريدا ، الفصل بين الكلام والكتابة . الحال ، يذكرنا دريدا بأن « الامتياز الفاجع » الذى يتمتع به الانفعال الذاتى الجنسى إنما يبدأ بزمن طويل قبل ما يعتقد بإمكان حصره تحت تسمية « الاستمناء » الدالة على هذه الحركات الباتولوجية (المرضية) والخاطئة ، المرصودة لبعض المراهقين . وعلى النحو ذاته ، فإن التهديد الزيادى ، التهديد الممارس عبر الزيادة ، إنما هو أكثر قدماً مما يعتقد بإمكان الإعلاء من شأنه أو تمييزه عبر تسمية « الكلام » . إذ ثمة ، وكما رأينا ، حركة اخـ(ـتـ)ـلاف أصلى تعمل فى الكلام نفسه ، وقبل قسمة الكلام/الكتابة . وهى ، أى الحركة ، تتمثل فى الزيادية بوصفها بنية . والبنية تعنى هنا هذا التعقد غير القابل للتذويب ، الذى تولد الميتافيزيقا نفسها فى داخله ولا تقدر أن تفكر به أو تخضعه للتفكير لأن عماءها بإزائه قد شكل حتى الآن شرط قيامها نفسه . محو هذا التعقد ، وهو ما حاولته الميتافيزيقا منذ البدء ، يعنى محو الأثر . وأن تكون إرادة محو الأثر هذه قد تركزت ، منذ أفلاطون حتى يومنا هذا ، على الكتابة ، فهذه نقلة أو لمسة نفهم اليوم ضرورتها للميتافيزيقا . ذلك أن الكتابة هى « ممثل الأثر ، وإن لم تكن الأثر نفسه » . أثر فى تنقل دائم ، تشكل الكتابة حركة انتثاره أو « اخـ(ـتـ)ـلافه » .

نجد إرادة محو الأثر هذه ، أو محو الكتابة ممثلاً للأثر ، حتى لدى هايدجر . إن هايدجر ليلخص فى نظر دريدا تاريخ الميتافيزيقا كله بتكراره ما يجعل من الحرية شرط الحضور ، أى الحقيقة ، والصوت (خلافاً للكتابة) هو ما يهب نفسه دائماً باعتباره التعبير الأمثل عن الحرية . أفلا تتمتع حتى الكائنات المقيدة والأكثر فقراً بهذه العفوية الداخلية المتمثلة فى الصوت ؟ على النحو ذاته نرى لدى روسو إلى الصوت وهو يجمع بين المواطن فى فضاء المدينة والطفل الحديث الولادة والحيوان ، فكأنه ، أى الصوت ، هو ما يصنع كائنية الحى . كتب فى « إميل والتربية » : « إن أولى عطايا يتلقونها [أى الأطفال] منكم هى القيود [يشير إلى الأقمطة] وأولى العنايات عذابات . وما دام ليس لديهم من شىء حر سوى الصوت ، فكيف لا يستخدمونه للشكوى ؟ » (يذكره دريدا ، ص ٢٣٩) . كذلك ، فإن « دراسة حول أصل اللغات » تضع الصوت مقابل الكتابة مثلما تضع الحضور مقابل الغياب ، والحرية مقابل العبودية .

بالاستناد إلى سلفه دوكلو Duclos ، يرجع روسو فساد اللغة والنطق إلى « تطور » المجتمع . كان دوكلو قد كتب معلناً أسفه من هذا : « الميل الذى يحدو بنا إلى إحالة لغتنا رخوة ، مخنثة ورتيبة . إننا لمصيبون فى تفادى الخشونة فى التلفظ ، ولكننى أحسب أننا إنما نسقط فى العيب المعاكس بأكثر مما يلزم » (يذكره دريدا ، ص ٢٤٠) . ثم يعزو لهذا طبيعة سياسية : « إن لدينا لأكثر مما يعتقد البعض من الكلمات المختصرة أو المشوهة فى الاستعمال . ولسوف تصبح لغتنا ، من دون أن نحس ، أكثر ملاءمة للمحادثة مما للمنبر ، والمحادثة هى التى تهب النبر للكرسى والمحاكم والمسرح ، فى حين لم يكن المنبر لدى اليونان والرومان ليخضع إليها . لاشك أن نطقاً معتنى به وعروضاً ثابتة ومميزة ينبغى أن يستمرا خصوصاً لدى الشعوب المجبرة على التعامل جماهيرياً بأمور تمس جميع المستمعين (. . .) إن خطاباً منطوقاً بصرامة وتنوع ليسمع أبعد من سواه . . . » (المصدر نفسه ، يذكره دريدا ، ص ٢٤١) . روسو ، هو الآخر ، يأتى ليضع نظرية فى النطق سرعان ما تلتحم بالسياسة . وإن مساوىء الديموقراطية والتمثيلية أو النيابية إنما تنبع فى نظره من عجز الجمهور عن إسماع صوته فى الساحة العامة : « إن شعباً لا يسمع صوته جهورياً فى الساحة ليس بالشعب الحر » .

الرأفة :

لا تتمثل الغريزة الأكثر أصلية لدى الإنسان فى نظر روسو فى المحبة وإنما فى . . . الرأفة . هى « الاستعداد الملائم لكائنات بمثل ضعفنا وتعرضنا إلى كل هذا القدر من الشرور . فضيلة هى من الشمول والفائدة للإنسان سيما وأنها تسبقُ عنده استخدام كل تفكير ، وهى من الطبيعية بحيث إن حتى الحيوانات توفر لنا أحياناً علامات عليها محسوسة » (يذكره دريدا ، ص ٢٤٦) . ويواصل : « إنها ، أى الرأفة ، هى التى تقوم ، فى حالة الطبيعة ، مقام قانون ، وأخلاق ، وفضيلة ، مع هذا الامتياز [الإضافى] . إن أياً لم يحاول مخالفة صوتها العذب » . صوت الرأفة العذب . وفى تمثيل له للرأفة ، يتساءل روسو عن الشعور الذى يمكن أن ينتاب سجيناً يرى من وراء قضبان زنزانته حيواناً مفترساً ينتزع رضيعاً من بين يدى أمه ويمزق جسمه ويخرج أحشاءه . لا الإنسان وحده ، بل حتى الحيوان يرأف على الحيوان . ومن الحيوانات ما يهيىء للميت منها ما يشبه قبراً . وما نقول عن ثغاء الماشية الذى يتعالى لدى اقترابها من مسلخ ؟ هذه كلها تعبيرات وصور روسوية يتعرف فيها دريدا على « المشهد الآخر » بالمعنى التحليلى - النفسى ، المشهد الذى يرى فيه الطفل أبويه فى حالة الجماع ويستغرب من « فظاظة » ما يرى وينطبع منه بإحساس بالرعب والصدمة أو الرضة يقل أو يكثر .

لكن روسو وصف صوت الرأفة أو نداءها بالصوت « العذب » . خلافاً للكتابة « المجردة من الرأفة » . تقوم الرأفة لديه مقام قانون ، أى مقام القانون المكتوب . القانون المكتوب زيادة (سيئة) على القانون الطبيعى ، والرأفة زيادة (تصحيحية) على القانون المكتوب ، من شأنها أن تعيدنا إلى القانون الطبيعى . زيادة للزيادة وتعقد للمنطق ينبغى أن نعتاده لدى روسو . فهل يعنى هذا أن الإيعاز الذى هو « بلا رأفة » الذى ننصاع إليه ما إن نكف عن سماع « الصوت العذب » هو إيعاز الكتابة ؟ نعم ولا . نعم ، إذا ما فهمنا الكتابة بمعناها الحرفى وربطناها بالحرف . ولا ، إذا ما أخذنا بها مجازاً وتذكرنا

أن القانون أو الناموس الطبيعي أو الصوت العذب ليس معبراً عنه في الرأفة وحدها ، بل هو مكتوب في « غور قلوبنا بحروف لا تمحى » . هنا يفرض نفسه الكتاب الآخر ، كتاب الله أو كتاب الطبيعة أو الخلق ، التعبير المجازي للكتابة الذي هو ، وبغرابة ، التعبير الوحيد المقبول عن الكتابة الذي يخترق الميتافيزيقا بكاملها ، والذي تبعدنا عنه الكتابة بمعناها « السيء » ، كتابة الإنسان نفسه .

ومثلها الرأفة زيادة على القانون ، فهي زيادة على محبة الذات ، وسنرى أنها تضطلع بدور تصحيحي هنا أيضاً . كتب روسو : « إن الشعور الوحيد المعطى للطفل هو محبة ذاته ، و[الشعور] الثاني الذي ينبع من الأول هو محبة القريبين منه » . تصحح الرأفة - محبة ذوي القربى - محبة الذات ، ولكنها تحمي الإنسان في الأوان ذاته ، بين مخاطر قاتلة أخرى ، من الحب (الحب الذي يشده إلى الآخر ، أي الغرام) . إنها تحمينا من الهوى العاشق الذي يربط صيرورة الطفل رجلا وصيرورة المرأة أماً . وذلك بإنقاذها ، كما سنرى ، فحولة الرجل وذكورية الذكر . فالحب لديه ليس طبيعياً كالرأفة ، بل هو نتاج التاريخ والمجتمع :

« بين الأهواء التي تعصف في قلب الإنسان ، ثمة هوى حارق ، وعاصف ، يحيل أحد الجنسين ضرورياً للآخر ؛ هوى مرعب يتجاوز جميع المخاطر ، يطوح بجميع العوائق ، ويبدو في فظاعاته قميناً بتحطيم النوع البشري » . هنا أيضاً ، ينبغي أن نقرأ ، في خلفية اللوحة الدامية ، ما يدعى « بالمشهد الآخر » . سيما وأن روسو يواصل : « ما سيحل بالبشر ممن هم فرائس هذا السعار الفظ غير المكبوح ، والذي لا حياء فيه ، ولا رصانة ، يتنازعون فيه كل يوم غرامياتهم بثمن دمهم ؟ » (يذكره دريدا في ص ص ٢٤٩ - ٢٥٠) .

يقود هذا إلى فلسفة في الأسرة سرعان ما تتمحور حول تمركز ذكري أو قضيبي Phalocentrique . يرى روسو : « إن من نظام الطبيعة أن تطيع المرأة الرجل » (« إميل أو التربية . . . ») - وإذا كان يرى أن من الطبيعي أن تحكم المرأة المنزل أو تديره ، فهي يجب أن تفعل هذا تحت حكومة الرجل وإدارته . هنا ترتبط السياسة البيتية بالسياسة الحُكمية بعامة ، ويكون الاثنان موصوفين بمنطق هيجلي لجدل السيد والعبد لا يرى فيه دريدا ما يضيء فكر روسو وحده وإنما (فينومونولوجيا الروح) لهيجل نفسه أيضاً . للمرأة هنا دور وزير لا رئيس : كتب روسو في المصدر نفسه : « عليها أن تسود في المنزل كما يفعل وزير في الدولة ، بأن يوعز إليها بما ينبغي أن تقوم به . بهذا المعنى فمن المألوف أن تكون أفضل الزيجات هي هذه التي تتمتع فيها المرأة بالقدر الأكبر من السلطة : لكن عندما تتجاهل صوت الرئيس [التأكيد من دريدا] ، وتريد اغتصاب حقوقه والحكم بنفسها ، فلا ينتج عن هذا إلا الفوضى والشقاء ، الفضيحة والعار » (يذكره دريدا ، ص ٢٥١) .

إن هنا في نظره لعدواناً للنساء : « . . . لعجزهن عن التحول إلى رجال ، فالنساء يحولننا إلى نساء . هذا الضرر ، الذي يحط من شأن الرجل ، موفور في كل مكان ، ولكن الدول الشبيهة بدولتنا نحن مدعوة بصورة خاصة لأن تتفاداه (. . .) عندما نكون في جمهورية ، فإنما يلزمنا رجال » (يذكره دريدا في ص ٢٥٢) . لاشك أن روسو لا ينكر طبيعية الرغبة . ولكن الثقافة هي التي حولتها في نظره إلى هدف أوحد : « إن الطبيعة هي هذه الرغبة الشاملة التي تدفع جنساً إلى الاتحاد بالآخر ؛ والأخلاق هي ما يحدد هذه الرغبة ويركزها على موضوع وحيد بالحصر ، أو ، على الأقل ، يجعلها تمنح هذا الموضوع أكبر قدر ممكن من الطاقة » يذكره في ص ٢٥٣) . هذا هو ، إذن ، تاريخ الحب . فيه ينعكس التاريخ باعتباره هدراً للطاقة وتشويهاً للطبيعة . هذا هو تفسير روسو للتاريخ . ولكنه ، ضمن المنطق الزيادي أيضاً ، دائم الدوران حول مصراعين . فتارة يوصف لديه هذا الإحلال الزائد لهوانا الأخلاقي محل الهوى الطبيعي باعتباره أصل التاريخ ، منه نشأ الأخير باعتباره زلة منذ الأصل وخطأ . وطوراً باعتباره مجرد زلة في سياق التاريخ ، وفساداً زائداً ، أي نافلاً . إذ لا نعدم أن نجد لدى روسو أوصافاً لوضع تاريخي ممكن ، تقدر النساء أن يحتللن فيه مكانهن الطبيعي باعتبارهن موضوع حب غير مشوه . كل ما في الأمر هو أن يعرف الرجال إن كانوا حقاً راغبين بـ « عدم الموت » بفعل اندفاع النساء وعدم اعتدالهن . إذ « لا تعرف

رغباتهن غير المحدودة » هذا الكابح الطبيعي الذي يذكر روسو بوجوده لدى الحيوانات . فلدى هذه الأخيرة ، « ما إن ترتوي الحاجة حتى تكف الرغبة » (يذكره دريدا في ص ٢٥٥) . يمكن أن نجد للنساء « كابحاً » في « الحياء » أو « الخفر » الذي يجب أن يضطلع هنا بوظيفة زيادة (محسنة) للهوى الأخلاقي الذي حل بوصفه زيادة (ضارة) للهوى الطبيعي . من أجل هذا كله وهبنا الله العقل raison . والعقل ، كما يدل عليه الأصل اللاتيني للمفردة racio إنما هو حساب ومعايرة . كما ويعني : حصة . أو : قسطاً . هو قسط إضافي أو مكافأة ، زيادة (محسنة) للزيادة (الضارة) . كتب روسو : « علاوة على ذلك ، فإن الله يضيف مكافأة مباشرة لاستخدام الإنسان ملكاته ، تلكم هي هذا الميل الذي نشعر به إلى الأشياء النزيهة عندما نجعل منها قاعدة أعمالنا . وهذا كله يبز غريزة الحيوان ، كما يبدو لي » (يذكره دريدا ، ص ٢٢٥) .

العقل زيادة . خلافاً للمخيلة التي هي غريزية للإنسان . والمخيلة ، التي تظل هي الأخرى ملتبسة الأدوار ، تمد الإنسان بما لا يمده به الذكاء وحده أو الفطنة . ليست المخيلة أصل الرأفة فحسب ، بل هي أصل التقدم ومدشن التاريخ . وهذا كله عبر ما تهبه للإنسان من رغبة بالكمال وإتمام الأشياء والذهاب في تحسينها بعيداً . وما من تمامية أو إرادة كمال لدى الحيوانات . من هنا افتراقها عن الإنسان : بالمخيلة يصنع الإنسان حريته . كتب روسو في « الخطاب الثاني » : « ليس الفهم هو ، إذن ، ما يميز الإنسان بين الحيوانات ، وإنما نوعيته بوصفه فاعلاً حراً » . والعقل ، الذي هو وظيفة المنفعة والتدبر لإرواء الحاجات ، وملكة تقنية وحساب ، ليس هو أصل اللغة التي تمثل هي أيضاً خاصة الإنسان ، والتي بدونها ما من تمامية . تولد اللغة ، في نظر روسو ، من المخيلة التي تثير ، أو في كل الأحوال تحفز ، الشعور أو الهوى . ذلك أن روسو يعتقد بأنه « من الحاجات ولدت أولى إيماءات الإنسان ، ومن أهوائه الأولى انبثقت أصواته الأولى » . هكذا نقف لديه ، من حيث إنسانية الإنسان ، أمام سلسلتين تتقاطعان و« تتزايدان » ، يلخصهما دريدا كالآتي :

- سلسلة حيوانية تنطوي على الحاجة ، والمنفعة ، والحركة ، والحساسية ، والفهم والعقل ، ... إلخ .

- وسلسلة إنسانية تتضمن الهوى والمخيلة والكلام والحرية والتمامية واللغة ، ... إلخ .

سلسلتان تتمازجان ، كما ذكرنا ، بحسب منطق الزيادية ، والكلمة السيدة في هذا كله هي : الموت . أو بالأحرى العلاقة بالموت واستعجاله في حالات المجس والحصار . كل ما هو إيجابي هو كذلك ، أي إيجابي ، بما هو وقاية من الموت . وكل ما هو سلبي ومهدد هو كذلك بما هو تعريض للموت . والمخيلة هي التي تفتح على الموت : « يصبح الطفل رجلاً بانفتاحه على « شعور الموت » (« إميل ... » ، يذكره دريدا في ص ٢٦١) . كذلك ، فالمخيلة زيادة . إنها تنتج الصور التي عبرها تحيل الحياة إلى نفسها باعتبارها نقصها الخاص وحاجتها الخاصة إلى زيادة . ينشأ حضور التمثل بفضل إضافتنا إلى الذات ذلك اللاشيء الذي هو الصورة . وفي هذا إعلان عن استلابنا ، أي عن نقصنا التأسيسي وكوننا مائتين . كالموت ، تظل المخيلة ، إن أمكن اللعب على الكلمات ، أو بالأحرى توظيفها مع دريدا ، نقول تظل المخيلة تخيلية ، أي تمثيلية ، وزيادية . وهذه هي الصفات نفسها التي يمنحها روسو للكتابة . مثل الكتابة ، تكون المخيلة ، التي تنبش ، عبر الاستيهام والتصوير ، القوة ، أو الطاقة ، وتخرجها من مستودعها أو خزانها ، نقول تكون المخيلة في الأوان ذاته محسنة وضارة . إذ ، كما كتب روسو : « كذلك هو سلطان المخيلة فينا وكذلك هو تأثيرها : لا تتمخض عن الرذائل والفضائل فحسب ، بل كذلك عن الخيرات والشرور ... » (يذكره دريدا في ص ٢٦٣) .

توجه سلسلتا الحركات هذه أيضاً تصور روسو لولادة اللغة والموسيقى والغناء . وهنا أيضاً ، ومثلما وجدنا لدى روسو تقطباً (توزعاً إلى قطبين) جنسياً بين ذكورة وأنوثة ، نجد لديه تقطباً جغرافياً - سياسياً بين شمال وجنوب . يبدو كل شيء في الظاهر وهو ينقلب لصالح جنوب الحرارة والاندفاع والهوى ضد شمال البرد والحاجة والحساب . لكن هذا صحيح لديه ، كما سنرى ، في الظاهر أو لدى قراءة أولى فحسب . مثلما وجدنا لدى روسو مركزية قضيبية ، سنقف لديه أمام مركزية أوربية .

نحو نظرية في الموسيقى :

كيف انحدرت اللغة ، وكيف نشأ الفارق بين لغات الشمال

والجنوب ؟ ينبغي المرور أولاً بنظرية في الغناء . قبل اللغة ما من موسيقى في نظر روسو . تولد الموسيقى من الصوت البشري ، وما من موسيقى ما قبل - لسانية . الموسيقى منطوقة أولاً . إنها مصوتة ، ولا علاقة لها بالأصوات الطبيعية ، فما من موسيقى حيوانية . عندما نتحدث عن غناء الحيوان أو شدو الطير ، فما هذه بالنسبة إلى روسو إلا رخاوة في العبارة . الفارق بين النظرة والصوت هو الفارق بين الإنسانية والحيوانية . الحيوانية نظرة خالصة لاتدعمها تعبيرية الصوت . وإنما يتجاوز الإنسان الطبيعية والحيوانية بفضل صوته الذي يشق الفضاء ويطوع الخارج ويضع الأنفس في اتصال . تاريخ الموسيقى متواز وتاريخ اللغة ، متماد وإياه . والموسيقى هي بالأصل « ميلوديا » : هذا التعبير الحر الذي لا تقنين فيه ولا تعقيد . لكن مثلما انحطت اللغة (التي هي أساساً الكلام) في الكتابة ، انحطت الموسيقى في تمفصلها وتدوينيتها الحداثية ، أي في « الهارمونية » . ضد الأخيرة ، شن روسو الموسوعي وناقد الموسيقى أعتى الحروب . إنه يدعو هذا الانحطاط للموسيقى بالتمامية الكارثية . الموسيقى الطبيعية تناغم بلا منهج ، وهذا هو تعريف الميلوديا . مع الهارمونية ، التي هي موسيقى متساوقة ، متناظرة ، معقدة ، ومقعدة ، أي قانونية ، أي بالتالي مكتوبة ، انحطت الموسيقى . كتب روسو : « بقدر ما راحت اللغة تزداد تماماً وكمالاً راحت الميلوديا ، بفرضها على نفسها قواعد جديدة ، تفقد ، على نحو غير محسوس ، طاقتها القديمة ، وحل حساب الفواصل محل رهافة التمايلات » (يذكره دريدا ، ص ٢٨٥) .

مرة أخرى ، يبعد الإبدال هنا عن الولادة وعن الأصل الذي هو دائما أمومي . لاحاجة بنا حتى لاستنتاج هذا ، فروسو يقوله بتعابير صريحة . يتمثل نسيان البدء أو الأصل هنا في عملية حساب وتقنين تضع الهارمونية محل الميلوديا ، ومن خلال ذلك ، « علماً للفواصل الموسيقية محل حرارة النبر » . « فطام » عن الصوت يأتي فيه شيء جديد « ليستلب » ، وفي الأوان ذاته « يحل محل » « الخواص الأمومية » . كتب روسو : « لما كانت هذه المسيرة قد استلبت اسم الميلوديا ، فنحن لم نعد نتعرف في هذه الميلوديا الجديدة ملامح الأم [يقصد الميلوديا الأصلية بما هي أم للميلوديا الجديدة التي هي الهارمونية - وتظل موضوعة الأم بعلامة حاضرة بالطبع عبر هذا كله] ، ولما أصبح نظامنا الموسيقى بكامله، على هذه الشاكلة ، وبدرجات ، هارمونياً بصورة خالصة ، فليس من المدهش أن تكون النبرة الشفوية هي التي تعاني من هذا كله ، ولا أن تكون الموسيقى فقدت بالنسبة إلينا كامل طاقتها تقريباً » (يذكره دريدا ، ص ٢٨٥) . يعترف روسو بأن الهارمونية ، الموسيقى الحديثة المتقنة ، تجد أصلها ، أو بتعبيره هو أمها ، في الموسيقى الميلودية ، أو التقليدية العفوية ؛ ذلك أن الهارمونية كانت دائماً قائمة في الميلوديا ، مثلما كانت الكتابة دائمة الحضور ، من قبل ، عبر « التفضية » في الكلام ، على النحو الذي أبنا غير مرة عن عرض دريدا له . دائماً بنية الـ « من قبل » هذه . ولما لم يكن في مقدور روسو (ومعه الميتافيزيقا) أن يمحو هذه الـ « دائماً من قبل » ، فهو (وهذا ما فعلته الميتافيزيقا دائماً بصدد الكتابة) يصور هذا « التسلل » حدثاً كارثياً ؛ يصوره كارثة . الفلسفة نفسها مفهومة لديه بوصفها كارثة ، تطفلاً كارثياً . لقد كتب : « ما إن امتلأت اليونان بالسفسطائيين والفلاسفة ، حتى لم يعد يرى فيها لا شعراء ولا موسيقيون مشهورون . بتثمينهم فن الإقناع ، فقدوا فن الإثارة [أو إلهاب المشاعر] . وإن أفلاطون نفسه ، هذا الغيور من هوميروس ويوريبيدس ، قد حط من قدر الأول وعجز عن محاكاة الثاني » (يذكره دريدا ، ص ٢٨٧) . إن الشر لكامن في المحاكاة السيئة ، التي تأتي لتفسد أو تلغي المحاكاة الحقة التي هي نزوع الإنسان الأصلي . ويصح الأمر لديه على المسرح أيضاً ، إذا كان كتب قبل الفقرة السابقة تماماً : « ما إن اتخذت المسارح شكلاً منتظماً ، حتى لم يعد ليغنى فيها إلا بمقتضى قواعد محددة سلفاً . وبقدرما أصبحت تتكاثر قواعد المحاكاة ، راحت اللغة المحاكاتية تضعف . وما إن شذبت الفلسفة [دفعت إلى التمام] وشذب تطور التفكير النحوي ، حتى نزعا عن اللغة ذلك النبر المشبوب والحي الذي طالما أحالها بالغة الغناء » (يذكره دريدا ، ص ٢٨٧) .

إن المحاكاة لمنبثة في الطبيعة . بمحاكاتهم بعضهم البعض ، طور البشر إيماءاتهم وحركاتهم . لكن هناك محاكاة للمحاكاة ، عبر السخرية والتصنع ، أي إفساد للمحاكاة ، هذا هو لسان حال روسو . في أصل الإيماءات الدالة على التصنع المرائي (Simagrée) ، يقوم سلوك القرد Singe . إلا أن روسو

يذهب أبعد . فهو يرى أنه الإنسان لا يتصنع ويقلد على شاكلة القرد ، الذى يقلد الإنسان الذى يخشاه هو ويحاول بلوغ مقامه ، وإنما يقلد إنساناً آخر إما لتحقيره والحط منه ، أو لإبراز موهبته هو بالتطاول عليه : « إن أساس المحاكاة عندنا [نحن معشر البشر] إنما يأتينا من رغبتنا فى الانثيال دائماً خارج أنفسنا » (يذكره دريدا ، ص ٢٩٣) . إفساد المحاكاة بمفاقمتها والمبالغة بها لهو شىء شبيه بإفساد الذوق بمبالغته . فلسفة طهو روسوية : « لا يشكل الشره الرذيلة المهيمنة إلا لدى المفتقرين إلى الحس أو الذوق » . ويعقب دريدا مفسراً : « لايفتقر إلى الحس إلا من لا يملكون سوى الحس » ، أى أصحاب الإحساسات المفرطة ، غير المرباة وغير المثقفة .

نعم ، يعترف روسو بأن الكم والمفصلة والتفضية (التى هى أساس الهارمونية والكتابة ـ موسيقية كانت أو سواها) حاضرة ، جميعاً ، فى الميلوديا . إلا أنه يقوله فى نوع من حركة « تهريب » (بمعنى تهريب البضائع Contrebande) . حركة عبور غير صريح من حد إلى حد آخر . يعترف روسو (وهنا يفارق الميتافيزيقا ـ لكن إلى حد معين) بوجود الحد الآخر ويقبل ، ضمناً ، بمنطق الزيادة . إلا أنه يسم هذا كله بصفة اللا ـ شرعية . كتب : « كان النبر يشكل الغناء [بما هو تنغيم حر] والكم يشكل الإيقاع [بما هو تنغيم محسوب أو منتظم] ، وكان البشر يتكلمون بالأنغام والإيقاعات مثلما يتكلمون بالتمفصلات والأصوات . كان الكلام والغناء فى الماضى شيئاً واحداً كما يقول ستاربرن Starbon ؛ مما يدل ، يضيف هو ، على أن الشعر كان هو منبع التعبير البليغ . كان يجب القول إنهما كان لهما المنبع ذاته ، وما كانا فى البدء ليشكلا غير شىء واحد . وإذا ما نظرنا إلى الشاكلة التى بها تلاحمت أولى المجتمعات ، فهل من المدهش أن يكون الإنسان وضع حكاياته الأولى فى أبيات ، وصاغ أولى قوانينه غناء ؟ » (« دراسة فى أصل اللغات » ، يذكره دزيدا ، ص ٣٠٧) .

حيلة لغة :

اللغة بنية موجهة . أي بحسب اشتقاقية المفردة الفرنسية (وكذلك هى فى بقية اللغات الطالعة من الجذع اللاتيني) : Orienté . يلاحظ القارىء فى المفردة حضور الشرق : Orient . هى إذن موجهة إلى الشرق ، مشرقة إذا أمكن القول ، مادام الشرق ، أو مطلع الشمس ، بمقتضى ميتافيزيقا غربية شمسية التمركز ، هو بدء الأشياء ومنتهاها ، آلها والمآل . اللغة توجه ، أى تشريق . على أنه ، فى نظر روسو ، تشريق مضل ، بما أنه تغريب . تبتعد اللغة عن شرقها البدئى ، نور الأصل ، صوب الغرب ، الذى هو الليل والموت . اللغة ، بحسب تمثل يستعيره روسو من القرن السابع عشر ، بنية تدور . كمثل الأرض تماماً ، التى يدور قطباها الشمالى والجنوبى حول محور معين . لكن ليس من قطب تاريخى أو لوحة ثابتة للغات . بل محض دورة للغة ، أى حيلة للغة بحسب معنيى التعبير الفرنسى : Tour de Lengage . اللغة مبذورة (بذار وانتثار) ، تنتقل من موسم إلى آخر . كالأرض نفسها مرة أخرى . من الحاجة والهوى ولدت اللغات . الحاجة التى تدفع الإنسان لطلب عون الإنسان ، والهوى الذى يدفع بالإنسان إلى الإنسان سعى تواصل وخطاب . كل واحد من قطبى الأرض انصاع إلى هذا الوازع أو ذاك . إنسان الجنوب ، الأول ، لم يقل لمثيله : « ساعدنى » ، بل : « أحببنى » . إن الحرارة ، الطاقة ، وفرة المصادر الطبيعية ، هذا كله دفعه ، بحسب روسو دائماً ، فى اتجاه الهوى لاصوب الحاجة . هو الأقرب إلى الأصل . على حين دفع شظف العيش فى الشمال وعداوة العناصر (البرد ، الجليد ، . . . إلخ .) دفع إنسان الشمال ، الأول ، إلى أن يصوغ عبارته الأولى لا على هيأة : « أحببنى » ، بل : « ساعدنى » . هذا الانقسام نجده اليوم فى كل نظام لغوى . فهو ، بحسب عائدية الفرد ، لغة حاجة (عقلانية) أو لغة هوى (عاطفية) ؛ من هذا الانقسام الداخل ـ لغوى (داخل اللغة بعامة) ، يستمد روسو تفسيراً ما بين ـ لغوى (بين اللغات) به يحدد قسمة الألسن . وهذه « الحقيقة » هى التى تجعل فى نظره لغات الشمال اليوم لغات هوى ، أى عكس ما كانت عليه بالأمس . فبعد العمل وتعقد التقنيات صارت الحاجة إلى العاطفة هى الأغلب . ولغات الجنوب صارت ، بفعل تهمشها التاريخى ، لغات حاجة . هكذا ، يصبح الشمال جنوب الجنوب ، والجنوب يغدو شمال الشمال . رسم أو خطاطة ليست بالتعقيد الذى يمكن أن نتصوره فى أول

وهلة . هو ، دائماً ، الرسم المتعذر ؛ بنية الزيادية أو الزيادية بوصفها بنية . بمقتضاها ، يحرك الهوى الحاجة ، بقدر أو بآخر ، من داخل . وتحرك الحاجة الهوى ، بقدر أو بآخر ، من داخل . كتب روسو : « مهما قال فلاسفة الأخلاق ، فإن الحاجات تدين بالكثير للأهواء . . . والأهواء بدورها تجد أصلها في الحاجات . » لذا يبدأ روسو « دراسة في أصل اللغات » بتقديم تفسير طبيعي : « إن السبب الأساسى الذى يميزها [اللغات] لموحلى ، إنه آت من المناخات التى فيها تولد والطريقة التى بها تتشكل » (يذكره دريدا ، ص ٣١٢) ، مما يجعله يرى أن اللغة (وهنا تلتقى « دراسة في أصل اللغات » في نظر دريدا ، مع « الخطاب الثانى » ، حيثما اعتقد شارحو روسو بتناقض بين النصين) لم تشهد نشأة اجتماعية بل طبيعية : ففى نظر روسو ما من تأسيس اجتماعى قبل اللغات ؛ ليست اللغات عنصراً في الثقافة كسواه ، بل هى عنصر التأسيس بعامة ، تتضمن البنية الجماعية وتبنيها بكاملها . يعارض روسو هنا فيلسوفاً ككوندياك وسواه . على أن هذا لا يمنعه في (إميل . . .) من أن يبرز عمل الثقافة بما هى عنصر مجتمعى . وهنا ينقاد بوضوح إلى موقف مركزى ـ أوربى . كتب في « دراسة في أصل اللغات » :

« وإنما يكمن عيب الأوربيين الكبير في التفلسف دائماً حول أصل الأشياء انطلاقاً مما يحدث قريباً منهم (. . .) لايرون في جميع الأنحاء سوى صقيع أوربا وجبالدها ، ولا يفكرون بأن النوع البشرى ، كجميع باقى الأنواع ، قد ولد في البلدان الحارة ، وأن الشتاء لا يكاد يكون معروفاً في ثلثى الكرة الأرضية (. . .) إن النوع البشرى ، الذى ولد في البلدان الحارة ، ينتشر من هناك في البلدان الباردة ؛ وفى هذه الأخيرة يتكاثر ويتجه بعد ذلك إلى البلدان الحارة . من هذين الفعل ورد الفعل تأتى انقلابات الأرض والحركة الدائمة لساكنيها » (يذكره دريدا ، ص ٣١٧) .

وكتب في (إميل أو التربية) :

« لا تكون بلاد عديمة الاكتراث بثقافة البشر ؛ وإن هؤلاء لا يقدرون أن يكونوا كل ما يمكن أن يكونوه [يتحققوا بالكامل] إلا في المناخات المعتدلة . في المناخات المتطرفة تكون الخسارة جلية . ليس الإنسان مغروساً في بلاد كشجرة حتى يمكث فيها أزلياً ؛ ومن يخرج من أحد الطرفين ليصل إلى الآخر مجبر على أن يقطع نصف المسافة التى يجتازها في الأوان نفسه من يخرج من الوسط . . . إن فرنسياً ليعيش [بسهولة] في غينيا أو لابونيا ؛ ولكن زنجياً لن يعيش في ترونيا ، ولا ساموياً في البنين ، بالشاكلة [السهلة] نفسها . يبدو أيضاً أن تنظيم الدماغ أقل اكتمالاً في أقصى الأرض . لا الزنوج ولا اللابونيون يتمتعون بحس الأوربيين . فإذا ما أنا أردت لتلميذى أن يكون أحد سكان المعمورة فسأختاره في منطقة معتدلة ، فرنسا مثلاً ، بدلاً عن أى محل آخر » .

« في الشمال يستهلك البشر الكثير على أرض جاحدة ؛ وفى الجنوب القليل على أرض خصبة : من هنا يولد اختلاف جديد يحيل أولئك شغولين وهؤلاء تأمليين . . . » (يذكره في ص ٣١٧) .

لا تناقض ـ في نظر دريدا ـ بين النصين . فالثقافة Culture موصولة لدى روسو بالزراعة Agriculture . يقوم الإنسان « بالتثقيف » بمعنى معالجة التربة والغرس ، وبمعنى معالجة الفكر . إنه يقيم مجتمعاً ، و « لا تكون بلاد عديمة الاكتراث بثقافة البشر » . لكن خاصة الثقافة هى أيضاً الانفتاح على ثقافات أخرى والنظر بعيداً : « ليس الإنسان مغروساً في بلاد كشجرة . . . » ؛ هو ، كما يرد في النصين المذكورين ، منخرط في هجرات وثورات للأرض أو انقلابات . من هنا نقدر (لكن هذه حركة أولى لدى روسو ، ستليها ثانية) أن ننتقد التمركز العرقى من حيث إنه يبقى علينا حبيسى موضعية أو محلية ما ، وثقافة تجريبية معينة . يخطىء الأوربى عندما لا يسافر أو يتنقل . ولكن نقد أوربا التجريبية ، أى كما هى قائمة وكما تبحث عن نفسها تجريبياً ، لا يبدو مانعاً روسو من التفكير بأن موضع الأوربى بالذات من العالم يمنحه هذا الامتياز المتمثل في سهولة الانتقال والانفتاح على الأفق الكونى وعلى تنوع الثقافة الإنسانية . فللأوربى ، ساكن المركز ، يظل متاحاً أن يكون أوربياً وشيئاً آخر . يخطىء الأوربى ، فحسب ، في عدم استغلال واقع هذا الانفتاح . هذا كله يمكننا من فهم هذا

المقطع من (دراسة فى أصل اللغات) التى يحيل فيها روسو اللغات إلى صيرورة واحدة ، ولكن متدرجة ، وفى الأوان ذاته يربطها بطبيعة : « إن جميع البشر يصبحون على المدى الأبعد نظراء ، ولكن تقدمهم متباين . فى المناخات الجنوبية ، حيث تتميز الطبيعة بالسخاء ، تولد الحاجات من الأهواء ؛ وفى البلدان الباردة ، حيث تتسم الطبيعة بالشحة ، تولد الأهواء من الحاجات ؛ واللغات ، البنات البائسات للضرورات ، إنما تميز بحسب أصلها العسير » (يذكره فى ص ٣١٩) .

وعليه ، فالإمحاء المتدرج للأهواء ولنبر الأصل إنما رافقه إبدال متدرج ، وحركة زيادة . لقد أحل إنسان الشمال « ساعدنى » محل « أحبينى » ، والوضوح محل الطاقة ، والمفصلة (البنية المعقدة للألفاظ وصياغتها فى نحو مبنى) محل طبيعية النبر ، والعقل محل القلب . صحيح أن الإبدال يفصح هنا عن تضاؤ ل للطاقة والحرارة والهوى والحياة ، ولكنه يظل يعنى تحولا وثورة فى الشكل وليس مجرد تضاؤ ل للقوة . الشمال أصل آخر . الشمال المطلق هو الموت . وإذا كانت الحاجة تباعد بين البشر بدل أن تقرب فيما بينهم ، فهى إنما تشكل فى الشمال أصل المجتمع : « كانت العطالة التى تغذى الأهواء [فى الجنوب] قد تركت المحل للعمل الذى يقمعها [أى الأهواء] : فقبل التفكير بالعيش بسعادة ، كان يجب التفكير بالعيش . ولما كانت الحاجة المشتركة توحد البشر أكثر مما يفعل الشعور ، فإن المجتمع لم يتشكل إلا بالصناعة . . . » (يذكره دريدا ، ص ٣٢٠) .

لم تختف العاطفة ، إذن ، لدى إنسان الشمال ، بل خضعت لتبدل . وما المزاج الغضوب والذعر والهياج والقلق لدى أهل الشمال إلا عدوى معدلة من عاطفية سكان الجنوب . فارق فى المزاج سينقلب فارقاً لغوياً : « للبلدان الحارة أهواء شبقية نابعة تحيل إلى الحب والرخاوة ؛ فالطبيعة هى من السخاء معهم [أى سكان الجنوب] بحيث لا يحتاجون تقريباً للقيام بأى شىء ؛ ما إن يجد الأسيوى نساء وراحة حتى يكتفى . أما فى الشمال ، حيث يستهلك السكان الكثير على أرض جاحدة ، فالبشر ، الخاضعون لكل هذه الحاجات ، سريعو الإثارة ؛ كل ما يقام به حولهم يغضبهم (. . .) ولذا فأصواتهم الأكثر طبيعية هى أصوات التهديد والوعيد ، وهذه الأصوات تكون دائماً مصحوبة بتمفصلات قوية تحيلها خشنة وصاخبة . . . هذه هى ، فى رأيى ، البواعث الطبيعية الأكثر عمومية للفارق المميز للّغات البدائية . أما لغات الجنوب فلابد أنها كانت حيوية ، مرنة ، نبرية ، فصيحة ، وغامضة لفرط طاقتها ؛ ولغات الشمال صماء ، جهمة ، ممفصلة ، رتيبة ، واضحة لوفرة كلماتها أكثر مما لجودة تراكيبها . واللغات الحديثة ، على كثر امتزاجها وإعادة سبكها ، لا تزال تحتفظ بشىء من هذه الفوارق » (« دراسة فى أصل اللغات » ، يذكرها دريدا ص ٣٢٠ - ٣٢١) .

لكن إذا كان هذا ينقذ إنسان الشمال من الموت ، أو من الشمال المطلق الذى هو الموت (عبر البرودة والجليد والجوع ، . . . إلخ .) ، فإنما بثمن موت آخر : شدة الكدح . من وجهة النظر هذه ، تكون الحياة والطاقة والرغبة ، . . . إلخ ؛ فى الجنوب . أما الكتابة ففى الشمال . باردة ، مشغولة ، مفكر بها ، ومتجهة إلى الموت بفعل هذه الحيلة (الدورة) اللغوية المتمثلة فى إرادة صيانة الحياة . كلما ازداد تمفصل اللغة ، وكلما زادها تمفصلها قوة وصرامة ، زاد ، فى نظر روسو ، استعدادها للكتابة واستدعاؤ ها لها . هذه أطروحة مركزية فى (دراسة فى أصل اللغات) . فروسو يكمل الفقرة السابقة كما يأتى :

« اللغات الحديثة ، على كثر امتزاجها وإعادة سبكها ، لاتزال تحتفظ بشىء من هذه الفوارق : تمثل الفرنسية والإنجليزية والألمانية اللغة الخاصة بأناس يساعد بعضهم البعض ، يفكرون معاً ببرودة أعصاب ، أو أناس غضوبين سريعى التأثر ؛ أما رسل الله ، الذين يعلنون عن الأسرار المقدسة ، والحكماء الذين يهبون الشعب شرائعه ، والقادة الذين يجتذبون الحشود ، فلابد أنهم ينطقون بالعربية أو الفارسية . [يعلمنا دريدا فى موضع آخر أن روسو كان يعد التركية لغة شمالية] . إن لغاتنا [نحن أهل الشمال] ، لأفضل مكتوبة منها متكلمة ، ونحن نقرأ بأكثر متعة مما نسمع . بالعكس من هذا ، تخسر اللغات الشرقية ، عندما تكتب ، حيويتها وحرارتها : لا يكمن المعنى فى

الكلمات إلا نصفياً ؛ كل قوته فى النبر ؛ فمن يحكم على عبقرية أهل الشرق بالاستناد إلى كتبهم هو كمن يريد رسم إنسان انطلاقاً من جدثه » (« دراسة فى أصل اللغات » ، يذكرها دريدا ، ص ٣٢١ - ٣٢٢) .

الكتابة/الكلام : الإنسان الحى/الجدث . والموت يتسرب إلى اللغة عبر المفصلة والصرامة والبنائية والتفكيرية . عبر التنقيط أو الإشارية اللغوية (حركة الفواصل والمدات وما إليها) . تنقيط يأتى ليضاعف تمفصل الكتابة ، ليضاعف

تمفصل التمفصل ، أى لا - كلامية المكتوب أو لا - شفهيته . هذا التنقيط يلخص بؤس الكتابة ، المهجورة على هذا النحو إلى وسائلها وحدها ، والعاجزة عن عكس الكلام أو الأصوات اللغوية وانحناءاتها وامتداداتها مهما كان فى مدات هذه اللغة أو تلك من سعة وبراعة . لكن فى هذه المفصلة اللغوية بالذات يلمح دريدا ما سبق وأن أشرنا إليه من « كتابة أصلية » ومن حضور للكتابة حتى فى الكلام عبر ما نمارسه فى الكلام من « تفضية » وتوزيع للعناصر البنائية للجملة يعرب من قبل عن عمل نحوى أى كتابى . وسوسير نفسه كان يقر بأن المفصلة ، أى القدرة على إنشاء خطاب لغوى مبنين ، هى ، وليس اللغة المتكلمة بحد ذاتها ، ما يشكل خاصة الإنسان . أما روسو فيرى فى ولادة هذه المفصلة وماالحقها من تعقد للكلام ، ولادة الكتابة ، أو ، بالأحرى ، تحول اللغة إلى كتابة . غير أنه يرى أيضاً أن هذا التحول حادث منذ الأصل . إنه ، بحسب حوشيته الخاصة ، تحول اللغة إلى لغة ، أى صيرورتها لغة . وهو يقول عن المفصلة وعن الكتابة إنهما مرض مابعد - أصلى للغة (افهموا : مرض للغة أو فساد لها ، وتلوث ، حادث بأكثر ما يمكن قرباً من الأصل) . تعمل المفصلة والكتابة ، إذن ، فى أصل اللغة . وشأنهما شأن المحاكاة ، التى سبق وأن عرضنا - صحبة دريدا - رؤية روسو لها ولمرضها المتمثل فى محاكاة المحاكاة ، وللأسباب العميقة نفسها ، تتمتع المفصلة بقيمة وعمل ملتبسين : هى مبدأ حياة ومبدأ موت ، عامل خير وعامل شر . إنها ثنائية التطور بالذات : « لاتعود اللغات التعاقدية إلا للبشر . لذا يحقق الإنسان تطوراً ، نحو الخير أو نحو الشر ، ولذا لا تحقق الحيوانات أى تطور » (يذكره دريدا ، ص ٣٢٦) .

حركة عود ، بسيطة :

يرفض روسو ، إذن ، الكتابة باعتبارها لا تمكن من القبض على الحضور . ولكنه يعلن كذلك عن عدم اكتفائه بالكلام ، الذى لا يهب من الحضور إلا وهمه ، والمسكون بمرضه الأصلى المتمثل فى المفصلة و . . . الكتابة . هذا كله (وهنا بعد آخر للزيادية الروسوية) يجعل روسو يتحسر على عهود كانت الإيماءات كافية فيها لتأسيس خطاب الإنسان : « حتى إذا كانت لغة الإيماءة ولغة الصوت طبيعيتين بالقدر ذاته ، فإن الأولى تظل مع ذلك أسهل وأقل تبعية للتعاقدات : ذلك أن الأشياء التى تستوقف أبصارنا لهى أكثر من هذه التى تستوقف آذاننا ، وإن الصور لهى أكثر تنوعاً من الأصوات ؛ ثم إنها أكثر تعبيراً وتقول [ما تريد قوله] بزمن أقل » (يذكره دريدا ، ص ٣٣٣) . مديح ، إذن ، للعلامة المباشرة أو الفورية . يجد روسو مثالاً دالاً عليها فى لغة العشق الإيمائية (التى سنرى عما قريب أنها لا تصلح فى نظره إلا مثالاً ما بعدياً ، أى زيادة محاكاتية تؤكد أصلاً للإيماء ممحواً) :

« يقال إن الحب هو مخترع الرسم . إنه يقدر إن يخترع الكلام أيضاً ، ولكن بنجاح أقل . فعدم اكتفائه [أى الحب] به [بالكلام] يجعله يزدريه : لديه وسائل أكثر حيوية ليعبر عن نفسه . فكم من الأشياء تقول لخيال عاشقها هذه التى ترسمه [على الأرض] بكل هذه المتعة ! أية أصوات كانت ستستخدم للتعبير عن حركة العود [البسيطة] هذه ؟ » (يذكره دريدا ، الصفحة نفسها .)

حركة عود ، كالعود الصغير الذى به ترسم العاشقة خيال عاشقها على الأرض ، كذلك هى الإيماءة . عود (وليست الصورة نفسها بريئة من ظلال جنسية) من ميزاته أنه يظل لصيقاً بالجسد الراغب لا ينفصل عنه كما يفعل الكلام مقولاً كان أو مكتوباً . كما أن المرسوم يظل حاضراً تقريباً « فى شخصه » خلل طيفه أو ظل جسده أو خياله . اقتصاد صارم . إن حركة العود هذه لهى من الثراء بحيث لايقدر أى خطاب إلا أن يختزلها . حتى إذا كان خطاباً منقولاً . فلئن كانت العلامة المكتوبة غائبة بطبيعتها عن الجسد ؛ فإن الكلام يحمل هو الآخر هذا الغياب فى عنصره غير المرئى والهوائى أو الأثيرى . فهو

ما إن ينطق به حتى يتبخر . عاجز هو عن محاكاة تماس الأجساد . خلافاً للإيماءة ، هذه الحركة الجسدية الناجمة عن الهوى لا عن الحاجة ، والملتصقة بنقاء أصلها ، حتى لتحفظنا من الكلام الذى يكون استلابياً بادىء ذى بدء ، والحامل للغياب والموت . حتى عندما لا تسبق الإيماءة الكلام ، مثلما حصل فى الأصل كما يرى روسو ، فإنها ، أى الإيماءة ، تأتى أحياناً لتحل محله أيضاً ولتردم نقصاً فيه أو عجزاً . هذه الحركة الزيادية المتبادلة هى ، وإن لم يقل روسو ذلك ، نظام اللغة ونسقها . فالإيماءة المرئية ، التى هى أكثر طبيعية وتعبيرية وسبقاً ، تقدر أن تنزاد على الكلام المنزاد هو نفسه على الإيماءة . كتب روسو :

« إن لغة الإنسان الأولى ، اللغة الأكثر كونية ، والأكثر اكتنازاً بالطاقة ، والوحيدة التى كان [الإنسان] بحاجة إليها قبل أن يجد نفسه مضطراً إلى إقناع أناس مجتمعين ، هى صرخة الطبيعة . . . وعندما بدأت أفكار البشر بالانتشار والتعدد ، وعندما نشأ بينهم تواصل أكثر مباشرة ، راحوا يبحثون عن علامات أوفر ولغة أكثر امتداداً : فأكثروا من انثناءات الصوت وأضافوا إليها الإيماءات التى هى ، بطبيعتها ، أكثر تعبيرية ولا يمتثل معناها لتحديد سابق بالقدر نفسه » (يذكره دريدا ، ص ٣٣٤) .

صحيح ، إذن ، أن الإيماءة مضافة هنا للكلام . لكن ليس بوصفها زيادة وإنما بوصفها رجوعاً إلى علامة أكثر طبيعية ، وأكثر تعبيرية ، وأكثر مباشرة . أكثر كونية لأنها أقل امتثالاً للتعاقدات التى بها تتشكل لغة كل مجتمع . ولكن عندما تكبر المسافة الفاصلة بين المتخاطبين ، وتتعذر الرؤية المباشرة ، تنشأ الحاجة إلى الصوت ، الذى يظل أكثر نفاذاً ، أو إلى المكتوب ، الذى هو أكثر اقتداراً على التنقل أبعد . هكذا يكون كل شىء فى اللغة ، فى منطقها بالأصل ، قبل أن تنشأ قسمة الثقافة/الطبيعة . فالزيادة ، كما لاحظنا فى هذه الأمثلة الروسوية ، يمكن أن تكون طبيعية (الإيماءة) أو اصطناعية أو ثقافية (الكلام) . هذه الزيادية المتبادلة والانعكاسية غير المتناهية هى التى تجعل النظرة والصمت (اللذين يقول روسو إنهما يحملان هما أيضاً الموت) تحلان أحياناً محل الكلام عندما يتضمن تهديداً أكبر بالغياب . هذا ما يحدث أحياناً فى الحب مثلاً عندما يعجز الكلام فتحل النظرة أو الصمت محله بين العاشقين : « يقدر [الحب] أن يخترع الكلام أيضاً ، ولكن بنجاح أقل . . . » .

هذا هو أيضاً ما يدفع روسو إلى تفضيل اللغات الإيديوجرامية ؛ لغات الكلمات المرسومة ، كالهيروغليفية المصرية القديمة : « إن ما كان القدماء يقولونه بأكثر حيوية ، ماكانوا يعبرون عنه بكلمات وإنما بعلامات ؛ إنهم ماكانوا يقولونه وإنما يرونه (من الإراءة) » . ما كانوا ، كما يذكرنا به دريدا ، ليروا الشىء وإنما استعارته المرموزة أو تمثيله المرسوم . فى تطور المجتمعات ، تظل الهيروغليفية هى أنموذج اللغات الوحشية (بمعنى الفطرية) ، أى التالية للبدائية والسابقة للبربرية : « هذه الحالة [حالة اللغات الهيروغليفية تستجيب إلى اللغة المشبوبة [لغة الهوى]وتفترض وجود مجتمع معين وحاجات تمخضت عنها الأهواء (. . .) إن رسم للأهواء ليناسب الشعوب الوحشية » (يذكره دريدا ، ص ٣٣٧) . وإذن ، فالكتابة الهيروغليفية التى ترسم لا الشىء وإنما علامته (رسم للدال ، أى دال للدال) هى إذن استعارية أو تمثيلية allègorique . والإيماءة ، التى تعرب عن الكلام قبل الكلمات ، « مخاطبة الأعين » ، هى لحظة هذه الكتابة الوحشية . والكتابة المرسومة هى من الأهمية لدى روسو بحيث تدفعه إلى وضع نظرية فى الصورة سيأتى لينقضها أيضاً فى محل آخر . وحدها الصورة ، التى تستوقف الأعين ، تقول فى نظره ما لايقوله الصوت ، الذى يستوقف ، من ناحيته ، الأذنين .

يسرد روسو هنا حكاية دالة . يروى كليمنت الألكسندرى ، وكذلك هيرودتس ، أن إيدانتورا ، ملك « السيث » ، كان متأهباً لمقاتلة داريوس الذى عبر نهر الإستير فى نية لغزو بلاده . وبدل أن يبعث له برسالة محررة كتابة ، أرسل له ورقة مرموزة رسم عليها فأراً وضفدعة وطائراً وسهماً (فى رواية أخرى : خمسة سهام) وعربة . كان تأويل المؤرخ هيرودتس لها هو التالى : ظن داريوس أن أهالى سيثة كانوا يقولون له عبر هذه الأحجية إنهم يهدونه الماء واليابسة ويعلنون خضوعهم له . فالفأر ، بحسب هذا التأويل ، يُدل على

اليابسة ، والضفدعة على الماء ، والطائر يمكن مقارنته بالحصان ، والسهام تعني أنهم يتجردون له عن قوتهم . إلا أن جوبرياس ، وهو أحد من شاركوا في إبادة المجوس ، قدم تأويلاً آخر هذه ترجمته : « إن كنت ، بدل الهرب كالطير ، ستختبىء في الأرض أو الماء كما تفعل الفئران أو الضفادع ، فلسوف تهلك بهذه السهام » . تعقيب روسو : « طرح الجندي [الرسول] هديته [الأحجية] وانصرف . ولقد فهمت هذه « الخطبة » الرهيبة وما كان داريوس ليتعجل شيئاً كمثل الرجوع إلى بلاده بأسرع ما يمكن . ضعوا حروفاً [مكتوبة] محل هذه العلامات [المرسومة] : كلما كثر تهديدها قل ما تثيره من الذعر فلا تعدو أن تكون تبجحاً لن يفعل داريوس إزاءه سوى أن يضحك » . وهذا ما يعممه روسو على الخطاب والكلام : « إن الخطابات الأكثر فصاحة هي هذه التي نرصع فيها أكبر قدر ممكن من الصور ؛ ولا تتمتع الأصوات بطاقة أكثر مما عندما تكون آثاراً للألوان » (يذكره دريدا ، ص ٣٣٩ - ٣٤٠) .

نتيجة حاسمة : إن الفصاحة ، التي هي قوة البيان وبلاغة الخطاب ، إنما تتأتى من الصور . والمجاز في اللغة المحكية إنما يستمد طاقته من المرئي ومن ضرب من صورية أو هيروغليفية شفهية . وما يستنتجه دريدا من هذا كله ، وهو خلاصة الزيادية ، التي « يعمى » أمامها روسو أو يقولها دون أن يقولها ، هو التالي : إننا إذا ما تذكرنا ما سبق أن قاله روسو من أن عمل المخيلة (الصور المرئية والفضاء والرسم والكتابة ، ... إلخ) . إن هو إلا هدر للطاقة والهوى يجعله يطابق بينه وبين الحاجة والموت ، نقول إذا ما تذكرنا هذا فسنكون محمولين إلى الاستنتاج التالي : إن عناصر متنافرة أو معتبرة متنافرة (الصوت ، الرسم ، الحرف) إنما تعادل في أهميتها الكتابة . هذا الاستنتاج يفرض نفسه ، إذ مهما بدا من « انحياز » روسو للصوت ضد الكتابة ، بما يجعله ، ساعة يقول ذلك ، متطابقاً والمقاصد الأكثر عمقاً للميتافيزيقا ، فهو لا يعدم في لحظات أخرى أن يقدم « محاكمة » للصوت رهيبة ينبغي أن نعرض ها هنا عناصرها .

إن إشكالية الصوت ، الصوت بعامة ، سواء أكان بشرياً أو لغوياً أم لا ، هي التالية : إن الصوت يمسنا ويثير هوانا ولعلنا لأنه يخترقنا . نقدر ، يقول روسو ، أن نتلافى النظر إلى شيء مرئي ، وأن نطبق العينين أمام الكتاب ، إلا أن ساليبتنا وهوانا لا يقدران إلا أن يستسلما للنبرات . فهذه لا نقدر أن « نمنع جهازنا [العضوي] عن تقبلها ، وهي تتغلغل عبره حتى أعماق القلب » . يخترقنا الصوت بعنف . إنه الطريقة الفضلى للاختراق والتغلغل والاستدخال . وكما رأى روسو فإن نفاذية الصوت تتحقق أولاً ، ونتحقق منها أولاً ، في « سماع - المرء - نفسه - يتكلم » ، أي في بنية المناجاة والمخاطبة الذاتية . هذا العنف ، الذي يرافق تغلغل الصوت في الأعماق ، يدفع روسو إلى تخفيف مديحه للهوى وإلى الارتياب من تواطؤ الصوت والقلب . إلا أن هناك عنفاً آخر أفظع . فالصوت لا يقدم لي الشيء ، وإنما صورته الصوتية التي تحل محل الشيء طامسة إياه ومتغلغلة بعمق « حتى أعماق القلب » . إن الطريقة الوحيدة لاستدخال الظاهرة إنما تتمثل في تحويلها إلى صواتة ، أي اختزالها إلى شيء مسموع . كتب روسو : « إن الانطباع المتتالي الذي يولده الخطاب المتصاعد في ضرباته ، ليهبكم انفعالاً مغايراً تماماً [لهذا الذي يوفره] حضور الشيء نفسه بالذات ... قلت في محل آخر لم تؤثر فينا المصائب المصطنعة أكثر من الحقيقية » (يذكره دريدا ، ص ٣٤٢) . اصطناع ، إذن ، بل ومخاتلة . والصوت هو أيضاً ، كالكتابة ، خيانة للحضور . وهذا هو ما يفسر حنين روسو إلى مجتمع للحاجات نراه ، أي روسو ، وهو يحط من شأنه في محلات أخرى . الحلم بمجتمع صامت لم يكن الإنسان بحاجة فيه إلى الكلام ، مجتمع سابق لأصل اللغات ، أي ، بكامل الدقة ، مجتمع مما قبل المجتمع . ليست اللغات إلا وليدة أهوائنا ، وهنا الطامة الكبرى : « هذا يدفعني إلى الاعتقاد بأننا لو لم تكن لدينا أبداً سوى حاجات طبيعية ، لكان في مقدورنا تماماً ألا نتكلم أبداً ، وأن نتفاهم باكتمال بلغة الإيماءات وحدها . كنا سنقدر أن نقيم مجتمعات قليلة الاختلاف عما هي عليه اليوم ، بل لربما كانت ستسير إلى غايتها على نحو أفضل . كنا سنقدر أن نسن قوانين ، ونختار زعماء ، ونبتكر فنوناً ، ونقيم التجارة ، أي ، بكلمة ، أن نقوم بالقدر نفسه من الأشياء التي نقوم بها بالرجوع إلى الكلام » (يذكره دريدا ، ص ٣٤٢ - ٣٤٣) .

من وجهة نظر « الكتابة » الصامتة هذا ، إنما يشبه مجيء الكلام كارثة وسوء للمقادير غير متوقع . فما كان شيء في نظر

روسو ليحيله ضرورياً . في خاتمه (دراسة في أصل اللغات) نجد الرسم نفسه مقلوباً . ومرة أخرى ، يكون الأصل (أواللا - أصل)الفعلي للغات متمثلاً في المفصلة ، هذه الزيادية التي تمكن من إحلال عضو محل آخر ، مفصلة الفضاء والزمن ، النظرة والصوت ، اليد والفكر ، وبتعميم أكثر ، الطبيعة والتعاقد الاجتماعي ، الطبيعة وأشياء أخرى . المفصلة التي تجترح اللغة (بالمعنيين الاثنين الممكنين للمفردة العربية ، تدشين وجرح : البداية بما هي اجتراح وانجراح ، بدء وتثلم ، مثلما تدل المفردة الفرنسية : entammer على الشيئين : تدشين الشيء وثلمه ، فكل تدشين هو ثلم وإنقاص ، وكما يذكر به أحد الفلاسفة فاليوم الأول بعد الولادة هو اليوم الأول صوب الموت) . إن اللغة تجترح وتفتتح الكلام بوصفها مؤسسة مولودة من الهوى ، ولكنها تهدد الغناء الأصلي عبر التعاقد الاجتماعي على قواعد معينة تصنع اللغة لانتزاعها من الصرخة الأولى ، صرخة الطبيعة . يريد روسو أن يفصل الأصل عن الزيادة ، ويجد تحت طوعه جميع عناصر اللوجوس الغربي الذي يتبنى أن من غير الممكن ألا يكون ما يدعى بالأصل سوى نقطة في نظام حركة الزيادة . ولكنه يصطدم بالزيادة في كل خطوة . لنتأمل مع دريدا لغة الأصل كما يتخيل روسو أنها كان يجب أن تكون :

« لما كانت الأصوات الطبيعة عديمة التمفصل ، فستكون الكلمات [في لغة الأصل هذه] قليلة التمفصل [هي أيضاً] ؛ إن بضعة حروف صحيحة (صائتة) موضوعة فيها بحيث تمحو المسافة بين الحروف المعتلة (اللينة) ستكفي لإحالتها متدفقة ويسيرة على النطق . وبالمقابل ، فإن الأصوات [اللغوية] ستكون بالغة التنوع ، وإن تنوع النبرات سيضاعف الأصوات [البشرية] نفسها بالذات ؛ إن الكم والإيقاع سيشكلان مصدرين جديدين للتوليف ، بحيث إن الأصوات [البشرية] والأصوات [اللغوية] ، والنبر والعدد ، [هذه الأشياء كلها] التي هي [أشياء] طبيعية ، ستدع القليل من العمل للتمفصلات التي هي [أشياء] تعاقدية ؛ بدل أن نتكلم ، سنغني ؛ وستكون أغلب الكلمات الجذرية أصواتاً محاكاتية أو نبرات للأهواء أو آثار أشياء حسية : إن الأونوماتوبية [الكلمة الصائتة ، أي الحاملة في لفظها أثر فعلها ، « غرغرة » ، أو « صفير » مثلاً] ستشعرنا بوجودنا دون انقطاع » (يذكره دريدا ، ص ٣٤٦) . (يذكرنا دريدا في موضع آخر من الدراسة بأن هذا التفضيل للغة بلا تمفصل ، أي لغة غناء محض ، هو الذي يدفع روسو من ناحية أخرى إلى دعم الفرضية ، المشكوك بها حالياً ، القائلة بأن هوميروس ، أكبر المغنين ، كان في الواقع أعمى لايجيد الكتابة) .

إن هذا الطور ، الموصوف هنا بصيغة الاحتمال ، هو ، من قبل ، طور اللغة التي تجاوزت الإيماء والحاجة والحيوانية ، ... إلخ . ولكنها لغة لم يفسدها ، بعد ، عمل التمفصل والتعاقد والزيادية . زمن هذه اللغة هو ، كما يصفه دريدا ، الحد القلق ، المتعذر البلوغ الأسطوري ، بين الـ « ماقبل » و « ما لم يحدث بعد » (أو الـ « ليس بعد ») : زمن اللغة الوليدة أو الناشئة ، مثلما كان هناك « مجتمع وليد » . لا قبل الأصل ولا بعده . في محل آخر كتب روسو : « من يدرس تاريخ اللغات وتطورها يرَ أنه كلما أصبحت الأصوات رتيبة ، كثرت الحروف الصحيحة . ومحل النبرات ، التي ستمحى ، والكم ، الذي سيتساوى ، ستنوب تراكيب نحوية أو تمفصلات جديدة : إلا أن هذه التغيرات لا تحدث إلا على مر الزمن (...) يبدو لي هذا التطور طبيعياً تماماً » (يذكره دريدا ، ص ٣٤٧) .

يتضح من هذه الدورات والمداورات أن الزيادية (هذا الحلول للكم محل النبر ، سريان نوع من الكتابة الأصلية في كل من الكتابة والكلام ، كون الشمال جنوب الجنوب ، والجنوب شمال الشمال ، ... إلخ) . هي ما يجيل ممكناً ما قد يشكل خاصة الإنسان : الكلام ، المجتمع ، الهوى ، ... إلخ . ولكن ما خاصة الإنسان ؟ هي ، من جهة ، ما يجب التفكير بإمكانه قبل الإنسان وخارجاً عنه . يدع الإنسان نفسه يعاد إلى نفسه ، كما رأينا ، عبر الزيادية التي ليست صفة عرضية للإنسان ولاجوهرية . ومن جهة ثانية ، فالزيادية ، التي رأينا مع دريدا أنها لا تمثل شيئاً ولا حضوراً ، ولا كذلك غياباً ، ليست جوهراً للإنسان ولا خصيصة . إنها كما كتب دريدا ، لعب الحضور والغياب الذي لا تقدر الميتافيزيقا ولا الأنطولوجيا أن تقبضا عليه . هي النقص الذي يجد في الآخر تمامه والنواب عنه ، ما يكمله و « يهدد » بتحويله إلى سواه ، ما يصنع

إخلافه عن نفسه ، أى اخـ(تـ)لافه . ولـذا فإن خاصة الإنسان ليست بخاصة الإنسان حقاً : إننا لنقف هنا أمام تصدع الخاص أو الخصوصى بعامة . إن تاريخ الإنسان الواعى ذاته إنساناً إنما هو تمفصل جميع الحدود المذكورة وسواها فيما بينها . لا تنعدم الزيادة (لا تسود ، مثلاً ، اللغة التى هى الأوان ذاته صرخة ، والحضور الذى هو اكتفاء بذاته وملاء ، والحاضر غير المتشظى إلى ما قبل وما بعد ، هذا كله لا يسود والزيادة لا تنعدم) إلا لدى ما لايكون الإنسان : الطبيعة ، الحيوانية ، الطفولة (غير الواعية لكونها إنساناً) ، الجنون ، الألوهة ، . . . إلخ ، وهذه « الحالات » كلها لا تتمتع بديهياً بقيمة حقيقة . شأنها شأن فكرة الحقيقة ، إنما تعود جميعاً فى نظر دريدا إلى حقبة للزيادية . ليس لها من معنى إلاداخل « سياج » اللعب هذا . وإذن ، فالكتابة تبدو لدريدا مثل اسم آخر لبنية الزيادية هذه . وإذا ما نحن تذكرنا كيف يرى روسو أن المفصلة هى التى تحيل ممكناً كلاً من الكتابة والكلام (لغة هى بالضرورة ممفصلة ، وكلما زادت تمفصلاً زادت استعداداً للكتابة) ، فإننا نتأكد هنا مما يبدو سوسير متردداً فى قوله فى « الأناجرامات » (الجناسات التصحيفية) من أنه « لاصواتة قبل الكتْبة » ، أى لاكلام قبل الكتابة (الأصلية) .

منطق الحلم :

هكذا نقبض على أوليات كتابة الزيادة لدى روسو . أرانا دريدا كيف ينقل روسو « يشوه » « علامة الزيادة » ، يلويها ، يدخلها فى مداخل لارابط بينها لأول وهلة . كيف « يشوه » ويلوى علامة « الزيادة ووحدة الدال والمدلول فيها كما تتمفصل عبر الأسماء (الزيادة ، الزائد أو النائب ، . . . إلخ . .) ، والأفعال (يزيد وينوب ويحل محل . . . ، وقوم مقام . . . ، إلخ.) ، والنعوت (الزائد ، الزيادى ، المزيد ، . . . إلخ .) يجعل هذه المداليل تلعب فى « سجل » كلامه او مستويات الكلام عنده لعباً يصغر أو يكبر . لكن هذه التنقيلات ، وهذه « التشويهات » إنما هى منظمة وموجهة بالوحدة المفارقة التى هى نفسها من طبيعة زيادية : الرغبة . وكما فى تحليل فرويد لـ « منطق » الحلم أو « نحوه » ، الذى يستعيده دريدا ، فإن العناصر غير المنسجمة ، أو حتى المتضاربة ، تكون مقبولة على الفور وبصورة متزامنة ما إن يتعلق الأمر بتحقيق رغبة . يوفق الحلم بين شتى العناصر - وكذلك تفعل زيادية روسو . وذلك على حساب ما يدعوه الفلاسفة والمناطقة بمبدأ التطابق ، أى على حساب « الطرف الثالث المرفوع » أو المسقط ، وهو هنا الزمن المنطقى للوعى . والآن ، وإذ تحقق للقارىء اللعب الذى يمارسه روسو على المداليل ، وليّه للعلامة « زيادة » على نحو شبيه بسينمائية الحلم ، ينبغى أن نسعى مع دريدا إلى تشخيص الحلم الذى يوجه كتابة روسو ، ويجعل منها ، حتى فى جانبها النظرى والمتوخى العلمية ، نقول يجعل منها مسرحاً لرغبة . نعم ، فحتى نفهم عائدية خطاب روسو إلى تاريخ الميتافيزيقا الغربية (التى يذكرنا دريدا بأنه إليها يعود حتى مفهوم « التاريخ » نفسه بالذات) ، نقول عائديته إليها عبر دورانه حول مفهوم الحضور باعتباره حضوراً - فى - الذات ، وحتى ندرك فى الأوان ذاته خروجه ، أى روسو ، على هذا التاريخ عبر كتابة (الـ) زيادية ، ينبغى كما يرى دريدا أن نبحث عن الكيفية التى بها يعمل خطاب روسو عندما يريد تحديد هذا الحد المستحيل الذى يصف هو نفسه استحالته : الصوت الطبيعى ، أو اللغة التى لم يدركها التمفصل بعد ، لغة الطبيعة ، إن أمكن القول ، لغة الإنسان الطبيعى ، الذى لم تصبه بعد « الكارثة » المتمثلة فى ولادة المجتمع ونشأة اللغات ، لغة الإنسان الأصلى ، إنسان الأصل . لغة ما قبل ولادة اللغة (ياللحوشية !) ، لغة ما عادت كصرخة الحيوان ، لكنها لم تصبح بعد اللغة المفصلة ، أى المشتغلة بالغياب والموت . بين « الماعاد » والـ « لم يصبح بعد » يتموقع خطاب الزيادة ، ومشروع روسو كله . بين ما قبل اللغوى واللغوى ، بين الصرخة والكلام ، الحيوان والإنسان ، الطبيعة العارية والمجتمع المنى ، يبحث روسو عن حد « وليد » أو « ناشىء » ويهبه محددات (عناصر محددة) متنوعة . يقبض دريدا على محددين أساسين : الطفل والله . إنّ لغة الطفل هى هذه التى مابرحت قريبة من الصرخة ، ولم تدرك الكلام المُفصل بعد . بين الحيوان والإنسان ، تتموقع . هى ، بحسب « منطق » روسوىّ مُفارق تعوّدناه ، لغة المتكلم قبل معرفة التكلّم : لا - زيادية.لكن لأنّه ما من لغة بلا زيادة ، فلابد أنّ اللغة قامت ، بحسب هذا المنطق الغريب ، دون أن تقوم حقا : بدأت قبل أن تبدأ . للإنسان فى الواقع ثلاثة أصوات : صوت الكلام أو المفصلة ؛

صوت الغناء أو الميلوديا ؛ وصوت الشجن أو العاطفة ويتجلّى فى النبر (الهمهمة أو الأنين الذى يحدث فى حالة العاطفة للتعبير بلا تعبير ، أو للتكلم بلا كلام) . الطفل لديه الأصوات الثلاثة ؛ لكنّه إذا كان ، خلافاً للراشد ، أكثر قرباً إلى الصراخ ، وبُعداً عن الكلام المُفصل ، فهو عاجزٌ بالمقابل عن المزج بين هذه الأصوات الثلاثة . كتب روسو : « إن موسيقى مكتملة هى التى تجمع هذه الأصوات الثلاثة بأفضل نحو » يتساءل دريدا : ما الذى يجمع هذه الأصوات أو يوحدها بأفضل من النَّفَس أو النفحة neume (للكلمة معنى موسيقى مرتبط بهذا المعنى الأول وسنأتى إليه فوراً) ؟ نفحة تتكلّم ، أو تغنّى ، لكنّها ليست بالمُفصلة . نفحة كهذه ، إن كانت قوة إنسانية ، فهى ليست إنسانيّة المنبع ولا الغاية . بدؤها وانتهاؤها لاهوتيّان ، كصوت الطبيعة ، تماماً ، وعنايتها الإلهية . النفحة ، أى التصويت المحض ، الغناء غير المفصلَ والذى لا كلام له . وكما تدلّ عليه الكلمة ، فالنفحة هى من عند الله ، ينفخها فى الكائن (فهو ، أى الله ، مصدرها أو أُلها) ، وإليه وحده توجُّه (فى النشيد مثلاً ، فهو مؤداها ، أو المآل) . فما كتب يا ترى روسو عنها ؟ كتب فى (معجم الموسيقى) :

« NEUME ، اسم ، مؤنّث ، مفردة [من قاموس] الترتيل الكنسى . هى نوع من مراجعة اختتاميّة موجزة لغناء مقام ، يُقام بها فى نهاية تسبيحة ، فى تنويع بسيط من أصوات وبدون إضافة أى كلام . يبرّر الكاثوليكيّون هذا الاستخدام بفقرة للقدّيس أوغسطين الذى يقول إننا إذ لا نقدر أن نجد كلاماً من شأنه أن يسرّ الله ، فمن الأفضل أن نوجّه له أناشيد تهليل مبهمة : « إذ من ذا الذى يُناسبه مثل هذا التهليل بل كلام إن لم يكن الكيان العلى ، عندما لا نقدر أن نسكت ولا أن نجد فى هذه الغبطة ما يعبر عنها سوى أصوات غير مفصلة ؟ » (يذكره دريدا ، والتشديد على الكلمات من عنده . ص ٣٥٣) . لغة الكلام قبل معرفة الكلام ، لغة لاتقدر أن تسكت ولا أن تعبّر . يُشعر بها فى المتعة لكنّها من النقاء بحيث لم يشتغلها الاختلاف حتى الآن . حضور مستمر فى الذات لا شك أن روسو يفكّر بأنّه غير معقود إلا للخالق أو لمن يحيون فى وفاق مع الخالق . يذكرنا دريدا بأنّ شبه الإلهىّ والإنسانى أو وفاقها هذا هو الذى يجعله ، فى كتابه (أحلام السائر المتوحّد) ، حلم بتجربة زمن مختزَل إلى الحاضر المحض ، زمن « يدوم فيه الحاضر أبداً ، لكن من دون أن تُسجَّل مدّته ، ومن دون أىّ أثر للتعاقب » . يسمى دريدا مطلب روسو هذا بالحدّ المستحيل لزمن هو زمن تقريباً ولغة هى لغة تقريباً . حاضر محض ، أى مستقبل لا يكون كذلك إلا تقريباً . بنية « تقريباً » المتعذّر الإمساك بها تماماً . إنّ العائلة ، التى سيقول هيجل عنها إنّها ما قبل ــ تاريخية ، والكوخ ، ولغة الإيماءات والأصوات غير المفصلة ، هذه كلّها هى علامات « تقريبا » هذه . تشكّل بالتحامها « مجتمعاً ــ تقريباً » . ويتساءل دريدا : ما يتطابق مع « المجتمع التقريبى » هذا أكثر من حياة الصيادين ، الوحشية ، وحياة الزراع والرعاة ، البربريّة ؟ إنّ مجتمعاً كهذا لم يعد حيوانياً ، لكنّه ليس بعد مرتبطاً بتعاقدات ولا قوانين ، لا إنابة ولا نواب . هو عيد . زمنه دائر فى الحضور . لنقرأ هذه الصفحة التى تتحدّث عن موضوعة الماء و« شفافية البلور » :

« . . . فى الأماكن القاحلة التى لم يكن ممكناً الحصول فيها على الماء إلا بحفر الآبار ، كان ينبغى التجمع لحفرها ، أو على الأقلّ للاتّفاق على استخدامها . لابدّ أن هذا هو ما كان أصل المجتمعات واللغات فى البلدان الحارّة » .

« هناك قامت العُرى الأولى للأسر ، وهناك قامت أول المواعيد بين الجنسين . كانت الفتيات يأتين للبحث عن الماء للأسرة ، وكان الفتْية يأتون لإيراد القطعان (. . .) هناك قامت الأعياد الأولى ؛ فكانت الأقدام تثبُ من فرح ، وما عادت الإيماءة العجلى لتكفى فإذا بالصوت يرافقها بنبرات مشبوبة ؛ كانت الرغبة والمتعة ، اللتان صارتا ممتزجتَين ، تفرضان نفسيهما على الإحساس سويّة : هناك ، أخيراً ، كان مهدُ الشعوب الحقيقى ؛ ومن البلّور الصلب للينابيع انبجست أولى شُعَل الحب » (يذكره دريدا ، ص ٣٧١) .

تفريق أساسى يدعونا دريدا لأن نتمعّن به : إنّ « ما يصفه روسو هنا ليس عشيّة المجتمع (ما قبل ولادته) ، ولا المجتمع

المتشكّل ، بل حركة ولادة ومجيء متواصل للحضور . ينبغى أن نهب هـذه المفردة معنى ديناميأً وفعّـالاً . إنّه الحضـور فى عمل ، وبصدد الحضور ىو نفسه . هذا الحضور ليس حالة وإنّما هو صيرورة الحضـور حضـوراً » (ص ٣٧١) . نجـد أمامنا ، يضيف دريدا ، فى هذا الطور ، اللغة والزمن والهوى والمجتمع . لكن لم يتحقّق بعد الاستبعاد والتفضيل والقياس والمفصلة . صحيح أنّ الزيادة ممكنة فى هذا الطور ، لكنّ أىّ شىء لم يمارس « لعبه » بعد . والعيد ، فى نظر روسو ، يستبعد اللعب بطبيعته : العيد هو لحظة هذه التواصليّة الصافية ، فما من حركة اخـ «تـ» لاف أو إحالة متبادلة بين زمن الرغبة وزمن المتعة ، فهما كانا يُعاشان فى آن معاً . يتواصلان . قبل العيد لم تكن من تـواصليـة ، وبَعـدَهُ ينشـأ الانقـطاع أو زمـن الانقطاعات . هو بداية تأسيس ومفصلة . زمن منع الاقتران بالمَحارم . قبـل العيد ، لم يكن من محـارم ، لأنّه لم يكن من مجتمع . وبعده ، لا تعود من محارم ، لأنّها صارت ممنوعـة . اقتصادٌ حاذقٌ ؛ زياديّة . نوضّح . فقبل العيد :

« كانت كلّ أسرة تكفى نفسها بنفسها ، وتدوم بفضل دمها وحـده : يولـد الأطفـال من الآبـاء أنفسهم وينمـون معـاً ، ويعثرون على سبُل للتفاهم رويداً رويداً : يتميّز الجنسان مع العمر ؛ الميل الطبيعى كان يكفى لتوحيدهما ، والغريزة كانت تقوم مقام الهـوى ، والعادة مقـام التفضيل ، كـان شخصان يصبحان زوجاً وزوجة من دون أن يكفّا عن أن يكون شقيقاً وشقيقة » (يذكره دريدا ، ص ٧٢) .

وما إن قام العيد ، أى مع نشأة المجتمع بصريح التعبير ، حتّى نشأ « قانونٌ مقدّسٌ » بين البشر . يصف روسو القانون بالمقدّس ليوحى برهبته أكثر مما ليؤكّد ضرورته . هذا القانون يمنع ، بين أشياء أخرى ، مـا يُدعى بـالاتّصال المحرّم ، أو الاتّصال بالمَحارم . لا يذكر روسو هنـا « الأمّ » ، التى ظلّت خسارتها ورغبة الاتصال غير الواعيةِ بها توجّه تفكيره وكتابته ، بـل يذكـر (تحويلة ضـرورية أمـلاها منـطق التستر الخـاص بالحلم) ، نقول يذكر « الأخت » :

« لابد أنّه كان على أوّل الرجال أن يقترنوا بشقيقاتهم فى بساطة الطبائع الأولى ، دامَ هذا العُرف من دون إشكال طالما بقيت الأسـر معزولـة ، وحتّى بعد اجتمـاع أولى الشعوب القديمة ؛ لكنّ القانون الذى ألغى [ذلـك] ليس بالأقل قدسية لمجرد كونه ثمرةَ تعاقد بين البشر » (يذكره دريدا ، ص ٣٧٣) .

ضمن منطق الرغبة نفسه ، ينبغى ، بـالطبـع ، أن تُقرأ الجملة الأخيرة قراءة معكوسة . فروسو ، الذى لا يعد صفة القـداسة إلا للصـوت الطبيعى الـذى يخاطب القلب ، وإلا للناموس الطبيعى الذى ينحفر وحده فى غور الجَنان ، يرى أنّ هذا القانون الذى يمنع الاتصال بالمحارم ، حتّى إذا كنّا نعدّه مقدّساً ، إنّما يظلّ ثمرة تعاقد أو وفاقٍ بين البشر . ليس ثمرةً للطبيعة . وفى (العقد الاجتمـاعى) ، كان روسـو قد كتب بالفعل : « إنّ النظام الاجتماعى حقٌّ مقـدس يخدم بـوصفه قاعدة لـ [الحقوق] الأخرى جميعاً . ومع هذا ، فلا ينبع هذا الحق من الـطبيعة ، بـل هو قـائمٌ على تعـاقدات » (يـذكره دريـدا ، ص ٣٧٤) . قانـون يخدم بـوصفه قـاعدة لجميع القوانين الأخـرى ، ومع ذلـك فهو ليس طبيعيـاً ، بل ثمـرة تعاقد : فهـل ثمة مـا يمنع ــ يتسـاءل دريدا ــ من أن نضع ارتكاب المحارم ـ المقدسُ أكثر من سواه ـ على قدم المساواة مع هذا التأسيس الاجتمـاعى ، هذا النـظام الاجتماعى الـذى يدعم جميع النظم الأخرى ويبررها ، والذى يظل ثمرة تعاقد بـين البشـر ؟ إن روسـو لايـذكـر المحـارم فى (العقـد الاجتماعى) ، لكن مكانها يظل محفوراً فيـه ، فى البياض . وهو طالما عقد تـوازيات بـين النظام الـطبيعى أو البيولـوجى والنظام الاجتماعى ، فـ« القائد أو الرئيس ، كتب روسو ، هو صورة الأب ، والشعب صورة الأبناء » (يذكره دريدا ، ص ٣٧٤) . سـوى أن الأب السياسى لم يعـد فى نـظره ليحب أبناءه . صار يفصله عنهم القـانون . حلت محـل محبة الأب لأبنائه زيـادة متمثلة فى متعة الحكم : هـذا يعنى أن التعاقـد الأول ، الذى حول العائلة البيولوجية إلى مؤسسة اجتماعية ، قد حول صورة الأب : « إن الفارق كله يكمن فى أنـه ، فى العـائلة ، يظل حب الأب لـلأبناء يعـوضه عن العنـاية التى يمحضهم إياها ؛ وفى الدولة إنما تحل متعة الحكم محل هذا الحب الـذى لا يتمتع بـه القائـد بإزاء شعبـه » (يـذكـره دريـدا ، ص ٣٧٤) .

ما كان روسو ليقدر على التفكير بهذه الكتابة الحادثة قبل الكلام وبعده . إلا إنه استطاع أن يوحى بها عبر الزيادة ، مفهوماً وحركية ، أو بنية متحركة . مثلما فعل مع الكتابة ، التى يدينها باسم الكلام الملىء ، ثم يرتد إليها عندما يتحقق من غياب مثل هذا الكلام ، فإن روسو ، بنفيه الزيادة ، وبتأشيره فى الأوان ذاته على خطورتها ، وخصوصاً برجوعه المستمر إليها وإلى مفهومها ، وبقلبه المستمر للموازين بين ماينزاد وماينزاد عليه ، الذى لا يكتسب قيمته إلا بما عليه ينزاد ، نقول فإن روسو ، إذ يقوم بهذا كله ، فإنما يقر ، من دون إقرار ، بأن كل شىء . . . زياده . إنه ، فى حدود تبعيته لميتافيزيقا الحضور ، كان يحلم بالبرانية البسيطة أو التغاير المحض « للموت قياساً للحياة ، الشر قياساً للخير ، التمثل قياساً للحضور ، الدال قياساً للمدلول ، القناع قياساً للوجه ، والكتابة قياساً للكلام » (دريدا ، ص ٤٤٤) . لكن جميع هذه المقابلات ، كما يذكرنا به دريدا ، مجذرة فى هذه الميتافيزيقا بما ليس يقبل التذويب . وإذ نستخدمها ، فإننا لا نقدر أن نتجاوزها ببساطة « إننا لا نقدر أن نقوم إلا بقلبها ، وهذا يعنى أيضاً توكيدها وليست الزيادة أياً من هذه المفردات ، فلاهى بالدال ولاهى بالمدلول ، لاهى كلام ولا هى كتابة ، لاهى حضور ولاهى نائب عن الحضور » . بمجاوزتها منطق الثنائيات ، ترفض « الزيادة » (وهذه حركية دريدية أساسية) أن تختزل نفسها إلى طرف منها دون الآخر ، بل هى دائماً فى حالة « دفاع » ، إن جاز القول ، عن طرف أمام الآخر . وإن أياً من هذه المفردات السابق تعدادها لاتقدر أن تسيطر على عمل الاختلاف أو الزيادة ، لأنها نفسها متضمنة فيه . ولقد تمثل حلم روسو فى إدخال الزيادة إلى الميتافيزيقا بالقوة . لكن ما معنى هذا ؟ ، يتسائل دريدا . « أفلا يشكل وضع الحلم مقابل اليقظة تمثلاً ميتافيزيقياً هو الآخر ؟ وما يكون حلم ، وما تكون كتابة ، إذ كنا نعلم اليوم [بفضل مثال روسو وبإقراره به هو نفسه] أن فى مقدورنا أن نمارس الحلم فيما نكتب ؟ وإذا كان مشهد الحلم هو نفسه ، ودائماً ، مشهد كتابة ؟ » يذكرنا دريدا بصفحة ، بل بأسفل صفحة من (إميل أو التربية) ، نرى فيه إلى روسو ، وبعدما حذر مرة أخرى من الكتاب ومن الكتابة ومن العلامات ، وبعدما قابل مرة أخرى بين نقش هذه العلامات المصطنعة و « الحروف التى لا تمحى » لكتاب الطبيعة ، نرى إليه وهو يضيف فى حاشية : « . . يقدمون لنا ، بخطورة ، أحلام بعض الليالى المكدرة كما لو كانت فلسفة . سيقول لى قائل إننى أنا أيضاً أحلم . وإننى لموافق . لكن مالا يفعله الآخرون هو أننى أقدم أحلامى بوصفها أحلاماً ، تاركاً [للآخرين] البحث عما إذا كان فيها شىء ما نافع للناسُ الصاحين » (يذكره دريدا ، ص ٤٤٥)

لكن علينا أن نعود ثانية إلى هذا الحلم الروسوى بهذا الحد القلق ، الذى يكون الإنسان جاوز فيه الحيوانية لكنه لم يدرك المجتمعية الإنسانيةبعد ، وتكون اللغة تجاوزت الهمهمات البدائية الأولى لكن لم تصبح ، بعد ، تمفصلاً . الالتحاق بتلك اللحظة التى لم تكن الثقافة قد انفصلت فيها بعد عن الطبيعة ، ولا اللغة قد تمفصلت بحيث تبتعد عن الإيماءة والنفحة والصرخة ، ولا القانون قد انبثق ليحرم اتصالا دون سواه ، هذه هى ، إذن ، وكما تتجلى فى ختام شوط القراءة الذى اتبعناه هنا بتلخيص بالغ ، نقول هذه هى الرغبة غير الواعية التى حركت ، كأنما من الوراء ، عمل روسو كله . رغبة دفينة ، ومع ذلك ناطقة ، بالاتصال بالأم المضيعة ، والممنوعة . هذه الرغبة ، لجان - جاك الفرد ، التى تراكبت معها رغبة روسو الكاتب والفيلسوف فى اختراق الميتافيزيقا بحركة الزيادة التى ليست مفهوماً ولادلالة ، بل انقلاب بين أحد طرفى مفهوم ودلالة والطرف الآخر ، نقول إن هذه الرغبة قد نسجت لنا قماشة باذخة لأسلوب فرقت خيوطه وجمعتها على أنحاء مختلفة لتتستر بأفضل نحو ممكن على حلم ما كانت لتسمح بتسميته إلا لقراءة مفككة ما كان لها أن تولد فى عهد روسو نفسه . أن « يضع النسيج عهوداً (أو عصوراً كما يكتب دريدا فى مفتتح « صيدلية أفلاطون ») حتى يحل نسيجه » ، أى يكشف لنا عن نظام نسجه ، وألا يتفكك إلا بعد لأى ، فهذا أيضاً مخطوط فى تاريخه بوصفه نصاً ؛ إنه مخطوط فى التاريخ . حلم وقفنا فيه على أنموذج غاية فى البراعة والإلهام لما يمكن أن تكون عليه قراءة تفكيكية .

البنية ، اللعب ، العلامة
فى خطاب العلوم الإنسانية

جاك ديريدا

مقدمة الترجمة

هناك بحثان ، ألقى كل منهما فى مؤتمر ، كان لهما أثر حاسم فى مجرى الدراسة البنيـوية فى العلـوم الإنسانية والاجتماعية بوجه عام ، وفى مجال الدرس الأدبى بوجه خاص .

البحث الأول بعنوان « علم اللغة والشعرية » Linguistics and Poetics القاه رومان ياكوبسون Roman Jakobson عام ١٩٥٨ فى مؤتمر عن « الأسلوب فى اللغة » حضره باحثون فى علوم النفس واللغـة والنقد الأدبى . وقد ألقى ياكوبسون البيان الختامى للغويين ، فى مقابل البيان الختامى الذى ألقاه رينيـه ويليك Rene Wellek عن نقاد الأدب . وكان البيانان بمثابة صدام لافت بين المناهج التى كان عليها الدفاع عن وجودها ، وصياغة مرافعتها الأخيرة ، على لسان رينيه ويليك ، والمنهج البنيوى الصاعد الذى بدأ يكتسح المؤسسات التعليمية فى الولايات المتحدة مبشرا بوعد جديد ، والذى تبلور فى شخص ياكوبسون الذى كان يدعو إلى هذا المنهج منذ سنوات طويلة إلى أن واتته اللحظة التاريخية الحاسمة التى جعلته قطبا (نجما) عالميا من أقطاب هذا المنهج ورائدا له ، ومبشرا بشعرية لغوية جديدة ، تجعل من عالم اللغة البنيوى ناقدا بالضرورة ، وتجعل من الناقد لغويا بنيويا لا محالة . وكان البيان الختامى لياكوبسون بحثه الشهير عن « علم اللغة والشعرية » الذى يمكن أن نصفه بأنه إحدى نقاط التحول الحاسمة صوب البنيوية ولقد تردد صدى بحث ياكوبسون فى كل مجال ، وأصبح هذا البحث ـ البيان الختامى – فى هذا المؤتمر ، بيانا افتتاحيا ، فى حين تحول البيان الختامى لرينيه ويليك إلى بيان ختامى بالفعل .

---

* ترجمة وتقديم جابر عصفور وتولى مراجعة ترجمة البحث على النص الفرنسى هدى وصفى .

وكان ذلك فى سياق السنوات المتدافعة التى بدأها ليفى شتراوس الذى تأثر بياكوبسون (١٨٩٦ - ١٩٨٢) وحضر دروسه فى نيويورك ، وتعلم على يديه البنيوية ، بوصفها منهجا ينطوى على النموذج اللغوى (الفونيمى - الصوتى بوجه خاص) فى تحليل الظواهر ؛ وذلك ، حين كان ليڤى شتراوس يعمل فى المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعى فى نيويورك ، مع نهاية الحرب العالمية الثانية . وهو التأثر الذى كان وراء مقاله الرائد عن « التحليل البنيوى فى علم اللغة والأنثروبولوجيا » المنشور فى مجلة الدائرة اللغوية لنيويـورك ، Journal of the Linguistic circle of New York فى العدد الثانى من السنة الأولى عام ١٩٤٥ ، وهو المقال نفسه الذى أصبح الفصل الثانى من كتاب (الأنثروبولوجيا البنيوية) الذى صدر بالفرنسية عام ١٩٥٨ ، أى فى السنة نفسها التى ألقى فيها رومان ياكوبسون بحثه الذى أشير إليه . وكان ذلك ، بالمثل ، فى سياق السنوات التى شهدت رولان بارت حين أصدر كتابه (درجة صفر الكتابة - ١٩٥٣) ولاكان الذى نشر (وظيفـة ومجال الكلام فى التحليل النفسى) فى العام نفسه ، والتى شهدت بعد ذلك انطلاقة ليفى شتراوس واتساع تأثيره ، حين نشر (المدارات الحزينة - ١٩٥٥) و (أسطوريات - ١٩٥٧) . وفى العام اللاحق عـلى صدور (أسطوريات) ، ينعقد المؤتمر الذى ألقى فيه ياكوبسون بحثه الحاسم أو بيانه الختامى عن « علم اللغة والشعرية » (١٩٥٨) . وقد أكمل هذا البيان القطيعة المعرفية مع المناهج السابقة ، وتحول إلى إطار مرجعى وقوة دافعة للعديد من الكتابات البنيوية التى أخذت تتلاحق فى الدراسات الأدبية واللغوية وغـير الأدبية واللغوية على السواء .

وبقدر ما كان بحث ياكوبسون إيذانا بالانتشار الكاسح للبنيوية فى الولايات المتحدة الأمريكية ، والقارة الأوربية على السواء ، كان بحث ديريدا عن « البنية والعلامة واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية » علامة مناقضة على ظهور بداية الشك فى البنيوية من داخلها ، وبزوغ فلسفة مناقضة لتفكيـك المقولات ، ونقض ما ينطوى عليه التسليم بأقانيم البنية وحيدة المركز ، وأقانيم المنشأ والأصل والعلة والغاية . وقد ألقى ديريدا بحثه فى أكتوبر من عام ١٩٦٦ فى مؤتمر آخر فى الولايات المتحدة ، أقامه مركز الدراسات الإنسانية فى جامعة جونز هوبكنز Johns Hopkins بعنوان « لغات النقد وعلوم الإنسان » ، أى بعد ثمانى سنوات تقريبا من المؤتمر الذى ألقى فيه ياكوبسون بحثه .

ومن اللافت أن المؤتمرين اللذين ألقى فيهما كلٌّ من ياكوبسون وديريدا بحثه كانا يؤكدان علاقة تمازج بين النقد الأدبى وغيره من علوم الإنسان . ولذلك ، كان الحاضرون فى كل منهما مجموعة من علماء اللغة والنفس والفلسفة والنقد الأدبى ... إلخ . وكان الحوار يدور بين تخصصات متعددة ، من منظور بينىّ ، يجاوز المجال المعرفى المحدود إلى غيره من المجالات ، فيصل كل مجال بغيره ، فى علاقة تفاعل أصبحت سمة أساسية لمنهجية البحث فى علوم الإنسان .

وقد حضر إلى جانب جاك ديريدا Jacques Derrida فى مؤتمر جامعة جونز هوبكنز كل من تودوروف Tzvetan Todorov ورولان بارت Roland Barthes ولوسيان جولدمان Lucien Goldman وأضرابهم . ولكن كان هؤلاء جميعا من أصحاب الأصوات التى غدت مألوفة فى المشهد النقدى الجديد الذى صاغتـه البنيوية وتولد عن الجدال حولها . أما ديريدا ، فكان « حدث » المؤتمر الذى خلف تأثيرا حاسماً بواسطة بحثه الإشكالى ، الذى يستهل تحولاً حاسماً عن البنيوية التقليدية ، ويؤسس لتوجه جذرى صوب ما سمى « التفكيكية » . وكان ذلك فى زمن مغاير ، فقد ألقى ديريدا بحثه قبل عامين فحسب من ثورة الطلاب فى فرنسا ، تلك الثورة التى كانت دافعاً من الدوافع التى آذنت بمغيب شمس البنيوية فى موطنها الفرنسى ، وبعد أن أخذت

تتكشف بعض أوهام البنيوية عن « الشعرية » و « الأدبية » والأنساق الكلية الثابتة . واتسعت الدوائر التى خلفها بحث ديريدا مع الأثر الموازى الذى خلفه نشر ثلاثة من كتبه الأساسية بعد أشهر معدودة من انعقاد المؤتمر ، تحديداً عام ١٩٦٧ الذى صدر فيه كتاب (الصوت والظاهرة – Voix et le Phénomè né) عن فلسفة هوسرل الظاهراتية ، و (عن دراسة الكتابة De la Grammatology) الذى يتولى تدمير « نزعة مركزية الصوت » ويؤكد معنى الكتابة من حيث هى « نقش » مكتوب ، تنطوى سياقاته على اختلافات مرجأة . فالجراماطولوجيا هى دراسة العلامات المكتوبة (من الجراما Gramma اليونانية التى تعنى المكتوب أو المنقوش أو المسجّل) وليست دراسة القواعد النحوية (أو الأجرومية) كما توهم بعض الدارسين العرب . وهناك أخيراً كتابه عن (الكتابة والاختلاف L' Ecriture et la difference) الذى تضمن البحث الذى ألقى منذ أشهر معدودة فى جامعة جونز هوبكنز عن « البنية والعلامة فى خطاب العلوم الإنسانية » بعد تنقيحات أفترض أنها وقعت نتيجة النقاش حول هذا البحث فى المؤتمر . ولم ينشر ديريدا المناقشات التى دارت حول بحثه ، واكتفى – فيما يبدو – بأن البحث فى سبيله إلى النشر باللغة الإنجليزية مع مناقشاته ضمن أعمال المؤتمر التى صدرت فعلا عام ١٩٧٠ بعنوان « المناظرة البنيوية ، لغات النقد وعلوم الإنسان » (the Structuralist Controversy, The Language of Criticism and The Sciences of Man) عن جامعة جونز هوبكنز .

وكما كان بحث ياكوبسون علامة على المد البنيوى كان بحث ديريدا علامة على بداية الانحسار البنيوى ، ومن ثم بداية التحول عن أحلام « البنيوية » التى تنطوى على « مركزية اللوجوس » والدخول فى عالم العلامة الحائمة التى لا مركز لبنيتها ، وعالم « التفكيك » الذى يضع كل شىء موضع المساءلة التى لا تؤمن بغائية المركز الأحادية البعد أو العلة الأولى النهائية للظواهر . وإذا كان بحث ياكوبسون يضع علم اللغة فى أعلى علاقات التراتب ، بين علوم الإنسان ، فإن بحث ديريدا يستبدل بعلم اللغة الفلسفة ، وينقلنا إلى علاقات أخرى تتجاوب فيها أصداء شوبنهور وهوسرل وهيدجر وغيرهم . وإذا كانت « الشعرية » هى حلم ياكوبسون الذى يبشر به بحثه ، بوصفها علم المستقبل ، فإن النموذج الجديد للفلسفة التى تتضافر ودراسة الأدب وتحليل الخطاب بوجه عام ، فى عالم الاختلاف المرجأ ، هى حلم ديريدا الذى أخذ يسقط أوهام مركزية اللوجوس .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتخذ ديريدا من كتابات ليفى شتراوس مادة يستدلّ بها على أفكاره الجديدة عن « التفكيك » Deconstruction ، وأن يتولى تفكيك أفكار ليفى شتراوس ونقض الأصول المحركة لها . فالصلة بين ياكوبسون وليفى شتراوس وثيقة ، فى دائرة الإيمان بأقانيم الأنساق المغلقة للبنيوية . وقد درس ليفى شتراوس على ياكوبسون فى الولايات المتحدة التى هرب إليها بعد أن احتل الألمان فرنسا ، وأفاد من محاضرات ياكوبسون فى « علم الأصوات » ، وكتب بعد ذلك مقدمة لهذه المحاضرات يشيد فيها بفضل أستاذه الذى نقل عنه « النموذج الصوتى » الذى تحول إلى أداة إجرائية فى منهج تحليل الأساطير ، منذ منتصف الأربعينيات ، ومنذ أن بدأ ليفى شتراوس فى الإعلان عن تأثره بالنموذج اللغوى الذى استهله دى سوسير ، ووصل إلى أقصى انضباطه فى الدراسات الصوتية عند تروبتسكوى صديق ياكوبسون القديم . وأكاد أقول إن هذا الاختيار لتلميذ ياكوبسون اختيار متعمد ، أراد به ديريدا أن « يفكّك » عمد ، وينقض ، النظام البنيوى عند واحد من أبرز أعلامه الذين تربطهم بياكوبسون (القطب الأكبر للبنيوية فى الولايات المتحدة) علاقة وثيقة ، هى علاقة التلميذ البكر بالأستاذ الرمز .

ولم يكن من الغريب ـ والأمر كذلك ـ أن يتعدل اتجاه مجموعة من نقاد أمريكا ، بعد أن اتسعت دوائر تأثير كتابات ديريدا المتلاحقة ، فى أعقاب هذا المؤتمر ، فتتخذ هذه الكتابات سمت القوة المحررة ، وتقدم مجموعة جديدة من الاستراتيجيات الجديدة التى لا تضع الناقد عند موطىء قدم الفيلسوف ، بل تضعه موضع الند (بل موضع المنافس ، كما يقول كريستوفر نوريس) فى علاقة معقدة ، علاقة تنفتح فيها الفلسفة على المساءلة البلاغية ، أو التفكيك ، وتنفتح المساءلة البلاغية على اطراح المركز الذى أصبح شعار تيار جديد . هكذا ، برزت أسماء بول دى مان ، وجيفرى هارتمان ، وج . هيلز ميللر ، وكريستوفر نوريس ، وبربارا جونسون ؛ وأخذنا نسمع عن كتب من مثل (العمى والبصيرة) و (مقاومة النظرية) و (الاختلاف النقدى) . وكما نظر دريدا إلى الفلسفة بوصفها فعلا نقديا ابتداء ، موضوعه مساءلة نزعة البحث عن مركز واحد للأشياء ، وهدفه التخلى عن أى إشارة إلى هذا المركز بوصفه الإطار المرجعى بألف لام العهد ، نظر هؤلاء النقاد إلى الخطاب النقدى بوصفه مساءلة لا تكفّ عن الفاعلية ، واطراحا مستمراً لمقولة المركز الثابت أو عبادته ، وكشفاً متصلاً عن الاختلاف النقدى الذى يتضافر فيه العمى والبصيرة .

وكما تحولت بنيوية ليفى شتراوس إلى نظام مغلق ،لا يفلح فى التحرر من عقدة المركز ، منذ أن اتسعت الدوائر التى ترتبت على إلقاء بحث ديريدا ، وكتاباته اللاحقة ، اتخذت بنيوية ياكوبسون الصفة نفسها ، وانداحت فى التيارات المتدافعة للاختلاف النقدى .

وليس من الضرورى تلخيص ما جاء فى بحث ديريدا الذى نقدم ترجمته ، بعد هذه المقدمة ، ولكن من المهم الإشارة إلى من تصدّوا لهذا البحث وناقشوه . بينهم من آزر ديريدا وتلقى بحثه على نحو مـا تُتلقّى البشارة . وبينهم من هاجمه ساخراً ومتهماً إياه بالرجعية ؟ ! . وكان أول المناقشين جان إيبوليت Jean Hyppolite ، أحد شراح هيجل الكبار وصاحب (المنطق والوجود) و (هيجل والفكرة الحديثة) ، وأستاذ ديريدا فى مطلع الخمسينيات ، وكان نقاشه راقيا رقىَّ الأستاذ الفرح بإنجاز تلميذ عمل تحت إشرافه . أما ثانى المناقشين ، فكان ريتشارد ماكسى Richard Macksey ، مدير مركز الدراسات الإنسانية فى جامعة جونز هوبكنز وقت انعقاد المؤتمر . وجاء بعده شارل مورازى Charles Moraze المؤرخ الفرنسى ، صاحب كتب (مقدمة إلى التاريخ الاقتصادى) ، و (انتصار الطبقات الوسطى فى القرن التاسع عشر) ، و (منطق التاريخ) . وبعده جاء لوسيان جولدمان Lucien Goldman النقيض الفكرى لديريدا ، وهو الذى تنتسب إليه البنيوية التوليدية أو ينتسب إليها ، صاحب كتب (العلوم الإنسانية والفلسفة) و (الإله الخفى) و (من أجل نظرية لسوسيولوجية الرواية) و (الأدب والمجتمع) و (علم اجتماع الأدب) و (الماركسية والعلوم الإنسانية) . ويتدخل يان كوت Jan Kott من جامعة وارسو بالتعقيب ، ليخفف الأثر السلبى الذى تركه تعقيب جولدمان ، ويأتى التعقيب الأخير من سيرجى دوبروفسكى Serge Doubrovskey مؤلف الكتاب الشهير (لماذا النقد الجديد) الذى صدر فى العام نفسه الذى انعقد فيه المؤتمر .

والواقع أن النقاش الذى دار حول البحث لا يقل أهمية عن البحث نفسه ، فكلاهما يكمل الآخر ، ويفتح أفقا جديداً ، لا يمكن أن ندخله إلا بعد أن نضع البحث والنقاش معاً موضع المساءلة التى لابد أن تتولد فينا أثناء القراءة ؛ ليس من مركز واحد ، بل من مراكز متصارعة تحررنا من نزعة أحادية المركز .

البنية والعلامة واللعب
فى خطاب العلوم الإنسانية

ربما وقع شىء فى تاريخ مفهوم البنية يمكن أن نسميه « حدثا » ، إذا لم تكن هذه الكلمة تستدعى العديد من المعانى ، وظيفة الفكر البنيوى ، أو البنائى ، تحديداً ، اختزالها أو التشكيك فيها . ولكن دعونى ، مع ذلك ، استخدم مصطلح « حدث » استخداما حذرا ، كما لو كان موضوعاً بين علامتى تنصيص . ما هذا الحدث إذن ؟ إنه الشىء الذى يتخذ الشكل الخارجى لانقطاع أو تضعيف .

قد يكون من السهل إثبات أن مفهوم البنية بل حتى كلمة « بنية » نفسها قديمان قدم النظام المعرفى epistéme ، أى قدم العلم الغربى والفلسفة الغربية ، وأن جذورهما تضرب فى أعماق تربة اللغة العادية ، حيث يندفع النظام المعرفى (الابستيما) فى أعمق أعماق هذه اللغة ليجمعهما معا ، جاعلا منهما جزءا منه فى إحلال استعارى . ومع ذلك ، فإلى وقت هذا الحدث الذى أرغب فى رصده وتحديده ، فإن البنية ، أو - بالأحرى - بنائية البنية ظلت تختزل وتُحيَّد دائما ، مع أنها كانت فعالة دوما ، وذلك بواسطة عملية أعطتها مركزا ونسبتها دائما إلى نقطة حضور ، إلى أصل ثابت . ولم تكن وظيفة هذا المركز هى مجرد توجيه البنية وموازنتها وتنظيمها - فالمرء لا يستطيع فى الحقيقة أن يتصور بنية غير منظمة - ولكن كان من شأنها ، أساساً ، العمل على أن يكون المبدأ المنظم للبنية هو الذى يَحُدُّ ما يمكن أن نسميه اللعب . ومما لاشك فيه أن مركز البنية من خلال توجيه وتنظيم تلاحم النسق يسمح بلعب العناصر داخل الشكل الكلى . وإلى يومنا هذا ، فإن بنية بلا أى مركز تمثل اللامتصور ذاته .

ورغم ذلك ، فإن المركز يغلق ، بالمثل ، اللعب الذى يفتتحه وييسّره . إن المركز ، من حيث هو مركز ، هو النقطة التى لا يغدو فيها استبدال المضامين أو العناصر أو المصطلحات ممكنا ، فمن غير المسموح به فى المركز تبديل أو تحويل العناصر (التى يمكن بالطبع أن تكون أبنية مغلقة داخل بنية) . على الأقل ظل هذا التبديل ممنوعاً دائما (وأنا استخدم هذه الكلمة متعمدا) . هكذا ، تواصل التفكير فى أن المركز ، الذى هو متفرد بحكم تعريفه ، يؤسس فى بنية نفس ما يحكمها بينما يفلت من البنائية . هذا هو السبب فى أن الفكر التقليدى المرتبط بالبنية كان يمكن له أن يقول إن المركز ، على نحو يتضمن مفارقة ، هو داخل البنية وخارجها . إن المركز فى وسط الوحدة الشاملة Totality . ومع ذلك ، وحيث إنه لا ينتمى إلى الوحدة الشاملة (فهو ليس جزءاً منها) ، فإن مركز الوحدة الشاملة خارجها ، فالمركز ليس هو المركز . إن مفهوم البنية ذات المركز مفهوم متلاحم على نحو متناقض بالرغم من أنه يمثل التلاحم ذاته أو شرط النظام المعرفى epistéme من حيث هو فلسفة أو علم . وكالعادة ، فإن التلاحم من خلال التناقض يعبر عن قوة الرغبة ، فمفهوم البنية ذات المركز هو ، فى الحقيقة ، مفهوم لعب يقوم على أرضية أساسية ، ويتأسس على ثبات أساسى ويقين يعاد تأكيده ، يقين هو ذاته أبعد من منال اللعب . ويمكن السيطرة على القلق مع هذا اليقين ، فالقلق دائما نتيجة طراز بعينه من التورط فى اللعبة ، الوقوع فى شراك اللعبة ، كما لو كنا منذ البداية هدفا فى اللعبة ، من منطلق ما سمى بالمركز لهذا السبب (والذى بسبب أنه يمكن أن يكون فى الداخل أو الخارج يمكن أن يطلق عليه المنشأ والسبب ، باليسر نفسه الذى أطلق عليه الأصل arché والغاية telos) فإن التكرارات والاستبدالات والتحولات والتبدلات تُؤخذ دائما فى سياق تاريخ معنى Sense - أى فى سياق تاريخى محض - يمكن لأصله أن يتكشف دائما أو يمكن لغايته أن تستبق فى شكل حضور . وهذا هو السبب فى أن المرء يمكنه القول إن حركة أى حفريات (أركيولوجيا) ، أو أى أخرويات (إسكاتولوجيا) هى حركة مشاركة فى هذا الاختزال لبنائية البنية ، وأنها حركة

تحاول أن تفكر فى البنية دائما على أساس من حضور كامل وخارج اللعب . وإذا كان الأمر كذلك ، فإن كل تاريخ مفهوم البنية ، قبل هذا الانقطاع الذى تحدثت عنه ، يجب أن نفكر فيه بوصفه حلقات من استبدالات مركز بمركز ، وسلسلة متصلة من حتميات المركز ، إذ يتلقى المركز ، على نحو متعاقب وبأسلوب منتظم ، أشكالا مختلفة أو أسماء . وتاريخ الميتافيزيقا مثل تاريخ الغرب ، هو تاريخ هذه الاستعارت والكنايات المختلفة . إن منشأه ـ لو غفرتم لى قلة توضيحى وإيجازى المسرف كى أصل بسرعة إلى موضوعى الأساسى ـ هو حتمية الوجود بوصفه حضورا بكل معانى هذه الكلمة . ومن الممكن الكشف عن أن كل الأسماء التى ترتبط بالأسس ، المبادىء ، أو المركز ، تظل دائما تشير إلى حضور ثابت ـ المثال eidos ، والأصل arché ، والغاية telos ، والطاقة energeia ، والمقوّم ousia (الماهية essence ، الوجود existence ، الجوهر substance ، الموضوع الذى يحمل عليه subject) التجلى aletheia ، العلو ، الوعى ، أو الضمير ، الإله ، الإنسان . . إلخ . إن الحدث الذى أسميه انقطاعا ، التمزق الذى ألمحت إليه فى بداية هذا البحث ، ربما يكون قد حدث عندما بدأ التفكير فى بنائية البنية ، أى عندما بدأ التفكير يتكرر ، وهذا هو السبب الذى جعلنى أقول إن هذا التمزق تكرار بكل معانى الكلمة . ومنذ ذلك الحين ، أصبح من الضرورى التفكير فى القانون الذى تحكم فى رغبة المركز فى تأسيس البنية ، وفى عملية الدلالة التى فرضت استبدالاتها وبدائلها على هذا القانون الخاص بالحضور المركزى ، لكن الحضور المركزى الذى لم يكن نفسه قط ، الذى كان يُنقل دائما خارج نفسه فى بديل له . والبديل لا يحل محل أى شىء يسبقه فى الحضور . منذ ذلك الحين ربما كان من الضرورى البدء فى التفكير فى أنه لم يكن هناك مركز ، أن المركز لا يمكن تصوره فى شكل كائن موجود ، وأن المركز لم يكن له محل طبيعى ، لم يكن له محل ثابت بل وظيفة ، نوع من اللامحل الذى يلعب فيه عدد لا محدود من استبدالات العلامة . هذه اللحظة كانت هى اللحظة التى اجتاحت فيها اللغة مجال الإشكالية العامة ، اللحظة التى غدا فيها كل شىء ، فى غيبة المركز أو الأصل ، خطابا ـ شريطة أن نوافق على هذه الكلمة – أعنى عندما أصبح كل شىء نسقاً ، لا يحضر فيه المدلول المركزى الأصلى أو المتعالى خارج نسق الاختلافات ، ويجاوز غياب المدلول المتعالى المدى وتفاعل الدلالة إلى ما لانهاية .

متى وكيف وقع هذا التخلى عن المركز decentring ، هذه الفكرة عن بنائية البنية ؟ قد يكون من السذاجة الإشارة إلى حدث أو مذهب أو مؤلف لتحديد ذلك ، فمما لاشك فيه أن ما وقع من تخل عن المركز جزء من الوحدة الشاملة للمرحلة التى نحياها ، لكن يبقى أنه قد بدأ يعلن عن نفسه وأخذ يمارس فعله . ومع ذلك ، إذا رغبتم أن أقدم نوعاً من الإشارة باختيار اسم أو اسمين ، وتذكر المؤلفين الذين وصل التخلى عن المركز فى خطابهم إلى أعلى درجة من الجذرية فى تشكله ، فمن المحتمل أن أستشهد بنقد نيتشه للميتافيزيقيا ، نقد مفاهيم الوجود الحقيقية ، تلك التى استبدلت بها مفاهيم اللعب والتفسير والعلامة (علامة بدون حقيقة حاضرة) ؛ وكذلك نقد فرويد أو حضور الذات ، أى نقد الوعى أو الذات أو الهوية الذاتية أو المقاربة الذاتية أو التملك الذاتى ؛ وأكثر من ذلك جذرية تدمير هيدجر للميتافيزيقا واللاهوت الفوقى onto theology لحتمية الوجود من حيث هو حضور . ولكن كل هذه الخطابات التدميرية ومثيلاتها واقعة فى شراك نوع من الدائرة . هذه الدائرة فريدة وتصف شكل العلاقة بين تاريخ الميتافيزيقا وتدمير تاريخ الميتافيزيقا : حيث لامعنى للهجوم على الميتافيزيقا مع إغفال مفاهيم الميتافيزيقا . فليس لدينا لغة ـ ولا نحو ولا مفردات ـ بمنأى عن هذا التاريخ ، لا نستطيع أن نتلفظ بقضية تدميرية واحدة ولا ننزلق فعليا إلى الشكل والمنطق والفرضيات المضمنة الخاصة بما نسعى إلى أن نتحداه تحديدا . وإذا التقطنا مثالا واحدا من بين العديد من الأمثلة ، فإن ميتافيزيقا الحضور قد تم الهجوم عليها بواسطة مفهوم العلامة . ولكن منذ اللحظة التى يرغب المرء فيها أن يظهر ، على نحو ما ذهبت منذ لحظة خلت ، أنه ما من مدلول متعال أو متميز ، وأن مجال الدلالة أو تفاعلها لا حدود لها ، فإن عليه أن يمتد برفضه إلى مفهوم وكلمة العلامة نفسها ـ وهو مالا يمكن القيام به تحديدا . ذلك لأن دلالة « علامة » تفهم ، دائما ، وتتحدد فى معنى ما بوصفها علامة لدال يشير إلى مدلول ، دال يختلف عن مدلوله . وإذا محا أحد الاختلاف الجذرى بين الدال والمدلول ، فإن كلمة الدال نفسها هى التى يتحتم التخلى عنها بوصفها مفهوما ميتافيزيقياً . وعندما يقول ليفى شتراوس فى

تقديمه لكتاب (المظهو والنبيء) : « إنه سعى لمجاوزة التعارض بين المحسوس والمعقول بواسطة وضع(نفسه)، منذ البداية ، على مستوى العلامات » ، فإن ضرورة فعله ، وقوته وصحته لا يمكن أن تنسينا أن مفهوم العلامة لا يمكن أن يجاوز بنفسه أو يتجنب التعارض بين المحسوس والمعقول . إن مفهوم العلامة يحتمه هذا التعارض : من خلال الوحدة الشاملة لتاريخه وبواسطة نسقه . ولكننا لا نستطيع التخلص من مفهوم العلامة ، ولا يمكن أن نتخلى عن هذا التورط فى الميتافيزيقى دون التخلى ، بالمثل ، عن النقد الذى نوجهه إلى هذا التورط ، دون مخاطرة محو الاختلاف(بالكلية)فى الهوية الذاتية لمدلول يختزل داله إلى ما هو عليه ، أو يقذفه خارج نفسه ببساطة ؛ ذلك أن هناك سبيلين متغايرى الخواص لمحو الاختلاف بين الدال والمدلول ، الأول هو السبيل القديم(الكلاسى)الذى يقوم على اختزال الدال أو رده إلى أصله ، مما يعنى القول ، جوهرياً ، إخضاع العلامة إلى الفكر ، والثانى هو السبيل الذى نستخدمه هنا فى مواجهة الأول ، ويقوم على أن نضع موضع المساءلة النسق الذى يؤدى فيه الاختزال السابق وظيفته : حيث المقام الأول للتعارض بين المحسوس والمعقول . وتتمثل المفارقة فى أن الاختزال الميتافيزيقى للعلامة احتاج إلى التعارض الذى كان يختزله ؛ فالتعارض جزء من نسق ، جنبا إلى جنب الأختزال . وما نقوله ، هنا ، عن العلامة يمكن الامتداد به إلى كل مفاهيم الميتافيزيقا وجملها ، خصوصا الخطاب عن « البنية » . ولكن ثمة سبلا عدة للوقوع فى شراك هذه الدائرة ، وكلها ساذجة تقريبا ، وتجريبية إلى حد ما ، ومنظمة نوعاً ، وقريبة الصلة إلى حد ما ، بصوغ أو حتى صياغة هذه الدائرة . هذه الاختلافات هى التى تفسر تعدد الخطابات التدميرية والخلاف بين من صنعوها ؛ ففى داخل هذه المفاهيم الموروثة عن الميتافيزيقا تحرك نيتشه وفرويد وهيدجر على سبيل المثال . وما دامت هذه المفاهيم ليست عناصر أو ذرات ، ولأنها مأخوذة فى تركيب Syntax وفى نسق System ، فإن كل استعارة لأحدها تجر معها كل الميتافيزيقا . هذا هو ما أعان هؤلاء المدمرين على تدمير بعضهم البعض ، فنظر هيدجر إلى نيتشه ، على سبيل المثال ، بأكثر درجة من وضوح الفكر وصرامته ، على أنه أنموذج لسوء طوية وبناء خاطىء ، بوصفه آخر الميتافيزيقيين وآخر الأفلاطونيين . ويمكن للمرء أن يفعل الأمر نفسه مع هيدجر ذاته ، أو فرويد ، أو غيرهما ، فليس هناك ممارسة أكثر من تلك انتشارا اليوم .

ما مدى مواءمة هذا المخطط الشكلى عندما نعود إلى ما يسمى « العلوم الإنسانية » ؟ ولعل أحدها ، وهو علم السلالات (الإثنولوجيا) ، يحتل مكانا متميزاً . وفى الحقيقة ، للمرء أن يفترض أن هذا العلم لم يولد بوصفه علما إلا فى اللحظة التى ظن فيها التخلى عن المركز : اللحظة التى كانت الثقافة الأوروبية ـ ومن ثم تاريخ الميتافيزيقا ومفاهيمها ـ قد انتزعت من موضعها ، أبعدت عن محلها ، وأجبرت على أن تكف عن النظر إلى نفسها بوصفها ثقافة المرجع . هذه اللحظة ، فى المقام الأول ، ليست لحظة خطاب فلسفى أو علمى ، إنها لحظة سياسية اقتصادية تقنية وما إلى ذلك . ويمكن للمرء أن يقول بثقة كاملة إنه لم يكن من قبيل المصادفة أن نقد مركزية السلالة (ethnocentrism) ـ شرط علم السلالات نفسه ـ كان معاصرا تاريخاً ونظاما لتدمير تاريخ الميتافيزيقا ، فكلاهما ينتمى إلى العصر نفسه .

وتظهر الإثنولوجيا فى عنصر الخطاب ، شأنها فى ذلك شأن أى علم . وهى ، ابتداء ، علم أوروبى يستخدم مفاهيم تقليدية ، مهما كان مدى مناهضتها لهذه التقليدية . ومن ثم ، فإن عالم الإثنولوجيا ، سواء كان يريد ذلك أو لا يريد ـ فالأمر لا يعتمد على قرار من جانبه ـ يتقبل فى خطابه المقدمات المنطقية لنزعة مركزية السلالة ؛ فى اللحظة نفسها التى يشتغل فيها بشجبها . هذه الضرورة غير قابلة للاختزال ، فهى ليست مصادفة تاريخية . وعلينا أن نتأمل بدقة بالغة كل ما تنطوى عليه . ولكن إذا لم يكن ممكنا لأحد أن يتحاشى هذا الأمر ، وإذا لم يكن أحد مسؤ ولا عن الاستسلام لها ، مهما كانت ضآلة ذلك ، فإن الأمر لا يعنى أن كل سبل الاستسلام لها على الدرجة نفسها من وثاقة الصلة بالموضوع .

إن نوعية خطاب ما وثراءه يمكن قياسهما بالمقياس النقدى الصارم نفسه ، الذى تقاس به العلاقة بين تاريخ الميتافيزيقا والمفاهيم الموروثة . والمسألة ، هنا ، مسألة علاقة نقدية بلغة العلوم الإنسانية ، ومسألة مسؤولية نقدية للخطاب . إن المسألة هى أن نضع بوضوح وتنظيم مشكلة مكانة الخطاب

الذى يستعير من الموروث المصادر الضرورية لتفكيك الموروث نفسه ؛ وهى مشكلة اقتصاد واستراتيجية .

إذا مضينا ، الآن ، فى الإفادة من فحص نصوص ليفى شتراوس ، بوصفها مثالا ، فإن ذلك لا يرجع إلى المكانة المتميزة للإثنولوجيا فى العلوم الإنسانية فحسب ، ولا إلى أن فكر ليفى شتراوس له تأثيره البالغ على الموقف النظرى المعاصر ، بل يرجع ، قبل كل شىء ، إلى أن اختياراً بعينه يتضح على نحو خاص فى عمل ليفى شتراوس ، وأن مذهبا بعينه يتم تنقيحه ، وتحديداً على مستوى العلاقة بهذا النقد للغة وهذه اللغة النقدية فى العلوم الإنسانية .

لكى نتتبّع هذه الحركة فى نص ليفى شتراوس ، دعونى أختار خيطا نهتدى به من بين خيوط عديدة ، وهو التعارض بين : الطبيعة/ الثقافة . ورغم نضارة هذا التعارض وتألقه الظاهرى ، فإنه عريق فى الفلسفة ، بل سابق على أفلاطون وقديم قدم السفوسطائيين على الأقل . ومنذ أن تم تقرير هذا التعارض ـ طبيعة/ ناموس (Physis/nomos) طبيعة/ صنعة (Physis/techne) ـ وهو يأتى إلينا بواسطة سلسلة تاريخية تضع « الطبيعة » فى علاقة تعارض مع القانون ، والمؤسسة والفن ، وبالمثل مع الحرية ، و المواضعة ، والتاريخ ، والمجتمع ، والفكر ، وما إلى ذلك . ولقد شعر ليفى شتراوس ، منذ بدايات مسعاه ، ، ومنذ كتابه الأول (الأبنية الأولية للقرابة) ، بضرورة استخدام هذا التعارض واستحالة الثقة فيه فى الوقت نفسه . فهو يبدأ فى (الأبنية الأولية للقرابة) من هذه البديهية أو التعريف : أن ما ينتمى إلى الطبيعة مما هو عام universal وعفوى لا يعتمد على ثقافة بعينها ولا على أى معيار محدد . وما ينتمى إلى الثقافة ، من ناحية أخرى ، يعتمد على نسق من المعايير المنظمة للمجتمع ، ومن ثم فإنه قابل لأن يتغير من بنية اجتماعية إلى أخرى . هذان التعريفان من نمط تقليدى . ولكن ليفى شتراوس ، الذى كان قد بدأ ، فى الصفحات الأولى نفسها من (الأبنية الأولية للقرابة) ، فى إعطاء هذه المفاهيم مكانة معتدلة ، يواجه ما يسميه خزيا a scandale ، يقصد شيئا لا يسوّغ التعارض : « الطبيعة/ الثقافة » الذى تقبله ، والذى يبدو أنه يتطلب محمولات Predicates الطبيعة والثقافة على السواء ، وفى الوقت نفسه . هذا الخزى هو تحريم سفاح المحارم . وتحريم سفاح المحارم عام ؛ وبهذا المعنى يمكن للمرء أن يسميه طبيعة . ولكنه تحريم بالمثل ، نسق من المعايير والنواهى ؛ وبهذا المعنى يمكن للمرء أن يسميه ثقافة .

« دعنا نفترض ، لذلك ، أن كل شىء عام فى الإنسان ينبع من نظام الطبيعة ويتميز بالتلقائية ، وأن كل شىء يخضع إلى معيار ينتمى للثقافة ، ويطرح خصال النسبى والخاص . وعندئذ ، نجد أنفسنا مواجهين بحقيقة ، أو ـ بالأحرى ـ مجموعة من الحقائق التى ، فى ضوء التعريفين السابقين ـ ليست بعيدة عن أن تبدو خزيا : تحريم سفاح المحارم يقدم ، دون أى لبس ، ويصل وصلاً سرمديا ، الخاصيتين اللتين نتعرف فيهما الخصائص المتعارضة للنظامين المتقابلين . إن تحريم سفاح المحارم يؤسس قاعدة ، ولكنها قاعدة تمتلك ، دون كل القواعد الاجتماعية ، خاصية عامة فى الوقت نفسه » (ص ٩) .

ومن الواضح أنه لا يوجد خزى إلا فى داخل نسق المفاهيم الذى يستن الاختلاف بين الطبيعة والثقافة . وليفى شتراوس ، على هذا النحو ، يضع نفسه فى بداية معالجته واقعة سفاح المحارم ، فى وضع يستلزم أن يصبح هذا الاختلاف ـ الذى افترض دائما أنه واضح بذاته ـ باطلاً أو محل خلاف . ذلك لأنه ، منذ اللحظة التى لا يُفهم فيها تحريم سفاح المحارم داخل تعارض الثقافة/ الطبيعة ، لا يمكن القول إنه حقيقة مخزية ، نقطة معتمة داخل شبكة من دلالات شفافة . إن تحريم سفاح المحارم لا يغدو خزيا يقابله الإنسان أو يصطدم به فى مجال المفاهيم التقليدية ، إنه شىء يند عن هذه المفاهيم ويجاوزها بالقطع ـ ومن المحتمل أن يكون ذلك شرطا لإمكان هذه المفاهيم . ولعلنا نستطيع القول إن كل عملية الصياغة الفلسفية للمفاهيم ، التى تصل نفسها بنسق تعارض الطبيعة/الثقافة ، قد صُمّمت لكى تترك فى مجال مالا يقبل التفكير ، الشىء نفسه الذى يجعل من هذه العملية ممكنة : أصل تحريم سفاح المحارم .

لقد تناولت هذا المثال تناولاً خاطفا ، لا لشىء إلا لأنه مثال واحد بين أمثلة عديدة ، ولكنه يكشف عن أن اللغة تحمل فى

داخلها ضرورة نقدها . ويمكن النهوض بهذا النقد عبر مسارين ، فى « أسلوبين » . إذ يمكن للمرء ، بمجرد أن تظهر محدودية مفاهيم مثل تعارض الطبيعة/الثقافة ، أن يساءل تاريخ هذه المفاهيم مساءلة صارمة . وذلك هو الفعل الأول . ولن تكون مثل هذه المساءلة التاريخية والمنظمة فعلاً لغويا (فيلولوجيا) أو فلسفيا بالمعنى التقليدى لهاتين الكلمتين . فحين يهتم المرء بالمفاهيم المؤسسة لكل تاريخ الفلسفة ، فإن إعادة تأسيس هذه المفاهيم ليست من قبيل النهوض بمهمة عالم اللغة الفيلولوجى أو المؤرخ التقليدى للفلسفة . ورغم المظاهر ، يمكن أن يكون ذلك هو السبيل الأكثر جسارة لبدايات الخطو إلى خارج الفلسفة . والخطو « خارج الفلسفة » أصعب فى تصوره مما يتخيل هؤلاء الذين يحسبون أنهم قد فعلوا ذلك منذ وقت طويل فى طمأنينة مختالة ، والذين يزدردون الميتافيزيقا بواسطة الجسم الكامل من الخطاب الذى يدعون انفصالهم عنه .

لكى تتجنب الأثر الذى يمكن أن يكون مجدبا للسبيل الأول ، فإن الاختيار الثانى ـ الذى أشعر أنه أكثر تجاوبا مع الطريقة التى يختارها ليفى شتراوس ـ يقوم على الاحتفاظ بكل المفاهيم القديمة فى مجال الاكتشاف التجريبى ، مع تعرية محدودية جوانبها المختلفة فى الوقت نفسه ، والتعامل معها بوصفها أدوات يظل لها بعض الفائدة ، ولكن من غير أن ننسب إليها قيمة الحقيقة ، ودون معنى صارم ، بحيث يكون هناك استعداد للتخلى عنها وقت الضرورة إذا ظهرت أدوات أخرى أكثر نفعاً . وفى الوقت نفسه ، يتم استغلال الفاعلية النسبية لهذه المفاهيم ، واستخدامها لتدمير الآلة (Machine) القديمة التى تنتمى إليها هذه المفاهيم ، والتى هى أجزاء لها فى الوقت نفسه . هكذا ، تنقد لغة العلوم الإنسانية نفسها بنفسها . ويظن ليفى شتراوس أنه يمكن بهذه الطريقة أن يفصل بين المنهج والحقيقة ، بين أدوات المنهج والدلالات الموضوعية المستهدفة بهذه الأدوات . يمكن للمرء تقريبا القول إن ذلك هو **الإيجاب الأولى** Premiere affirmation لليفى شتراوس ؛ فالكلمات الأولى فى (الأبنية الأولية للقرابة) هى : « يبدأ المرء فى فهم أن التمييز بين حالة الطبيعة وحالة المجتمع (ونحن أميل اليوم إلى القول : حالة الطبيعة وحالة الثقافة) فى الوقت الذى يفتقر إلى أية دلالة تاريخية مقبولة ، يقدم قيمة تبرر كل التبرير استخدامها بواسطة علم الاجتماع الحديث : قيمتها بوصفها أداة منهجية » .

ويظل ليفى شتراوس دائما مخلصاً لهذا المقصد المزدوج : أن يحفظ ـ بوصفه أداة ـ ما يقوم بنقد قيمة الحقيقة فيه .

فمن ناحية ، يستمر ، فعلاً ، فى تفنيد قيمة تعارض الطبيعة/الثقافة . إذ بعد مضى أكثر من ثلاثة عشر عاماً على كتاب (الأبنية الأولية للقرابة) Les Structures élémentaires de la parente ، يكرر كتاب (العقل الوحشى) La pensée Sauvage تكراراً أميناً أصداء النص الذى سبق اقتباسه . إن التعارض بين الطبيعة والثقافة ، الذى سبق أن ألححت عليه ، يبدو ، اليوم ، على أنه يقدم قيمة ، هى قيمة منهجية قبل كل شىء . وهذه القيمة المنهجية ليست متأثرة بلا قيمتها « الأنطولوجية » (إن جاز لنا القول ، ما لم نشكك فى هذا المصطلح) : « لا يكفى أن تستوعب إنسانية شاملة إنسانيات مخصوصة ؛ فإن هذا المسعى الأول يمهد الطريق لمساع أخرى . . . تقع فى نطاق العلوم الدقيقة والطبيعية : إعادة إدماج الثقافة فى الطبيعة ، وأخيراً ، إعادة إدماج الحياة فى الوحدة الشاملة لشروطها الفيزيائية الكيميائية » (ص ٣٢٧) .

ومن ناحية أخرى ، وفى كتاب (العقل الوحشى) نفسه ، يقدم ليفى شتراوس فيما يسميه « الموالفة » bricolage ، ما يمكن أن نسميه خطاب هذا المنهج . الموالف bricoleur فيما يقول ليفى شتراوس ، هو الشخص الذى يستخدم « الوسائل المتاحة » ، أى الأدوات التى يجدها طوع يمينه ، والتى هى موجودة بالفعل ، والتى لم تدركها عين من قبل لاستخدامها فيما تستخدم له ، والتى يحاول المرء بالإصابة والخطأ تكييفها ، دون أن يتردد فى تغييرها حين يبدو الأمر ضروريا ، أو يحاول المرء تجربة العديد منها فى وقت واحد ، حتى لو كان شكلها وأصلها متغايرين فى الخواص . . وهلم جرا . وعلى هذا الأساس ، فهناك نقد للغة فى شكل موالفة bricolage ، وقد أصبح من الممكن القول إن الموالفة هى اللغة النقدية نفسها . وأنا أفكر فى المقال الذى كتبه ج . جينيت عن « البنيوية والنقد الأدبى » والذى نشر تكريما لليفى شتراوس فى عدد خاص من أعداد مجلة (القوس) L'arc (عدد ٢٦ عام ١٩٦٥) حيث يقرر أن

تحليل المؤالفة يمكن تطبيقه كلمة كلمة على النقد عامة ، و « النقد الأدبى » بخاصة . (أعاد كتابته فى « صور » منشورات Seiul ص ١٤٥) .

إذا سمى المرء مؤالفة ضرورة استعارة مفاهيم من ميراث متلاحم تقريبا أو متهدم ، فيجب القول إن كل خطاب هو مؤالفة . إن المهندس الذى يضعه ليفى شتراوس فى تعارض مع المؤالف bricoleur ، يجب أن يكون هو الذى يبنى الوحدة الشاملة للغته ، وتراكيبه ، ومعجمه ولكن المهندس ، بهذا المعنى ، أسطورة . فالذات التى يفترض أنها الأصل المطلق لخطابها الخاص ، والمفترض أنها تبنى هذا الخطاب « من لا شىء » و «من الخامة كلها » ، تكون خالقة للفعل على هذا النحو ، أى الفعل نفسه . ولذلك ، فإن فكرة المهندس المفترض انقطاعه عن كل أشكال المؤالفة إنما هى فكرة لاهوتية (ثيولوجية) ، وحيث إن ليفى شتراوس يخبرنا ، فى موضع آخر ، أن المؤالفة شعرية أسطورية ، فمن المحتمل أن يغدو المهندس أسطورة أنتجها المؤالف . ومنذ اللحظة التى نتوقف فيها عن الاعتقاد بمثل هذا المهندس ، والاعتقاد فى خطاب ينقطع عن الخطاب التاريخى المتلقى ، وذلك بمجرد التسليم بأن كل خطاب متناهٍ مقيد بمؤالفة بعينها ، وأن المهندس والعالم جنسان من نوع المؤالف ، فإن فكرة المؤالفة نفسها ، عندئذ ، تغدو مهددة ، إذ يتفكك الاختلاف الذى تتخذ معناها منه .

ويفضى بنا ذلك إلى الخيط الثانى الذى يمكن أن يهدينا فيما يُحَلُّ هنا .

إن ليفى شتراوس لا يصف المؤالفة بوصفها نشاطا فكريا ، بل بوصفها نشاطا أسطوريا شعريا . ويقرأ المرء فى (العقل الوحشى) : « إن التأمل الأسطورى كالمؤالفة على المستوى التقنى ، يمكن أن يصل إلى نتائج باهرة ، غير متوقعة ، على المستوى الفكرى . والعكس صحيح فى الوقت نفسه ، فالخاصية الأسطورية الشعرية للمؤالفة يتم التنويه بها غالبا » (ص ٢٦) .

ولكن ليس المسعى المتميز لليفى شتراوس ، ببساطة ، أنه يقدم ، خاصة فى أحدث أبحاثه ، علماً بنيويا أو معرفة بالأساطير والنشاط المنهجى . إن مسعاه يبدو ، بالمثل ـ وقد أقول منذ البداية ـ فى الوضع نفسه الذى يعزوه إلى خطابه الخاص عن الأساطير ، إلى ما يسميه « أسطورياته » . هنا ، ينعكس خطابه عن الأسطورة على نفسه وينقد نفسه بنفسه . ومن الواضح أن هذه اللحظة ، هذه الحقبة النقدية ، ذات صلة بكل اللغات التى تشترك فى مجال العلوم الإنسانية . ماذا يقول ليفى شتراوس عن أسطورياته ؟ خلال هذا الذى يقوله نعيد اكتشاف الميزة (القوة) الخاصة بالمؤالفة . وبالفعل ، فما يبدو باهراً إلى أبعد حد فى هذا المسعى النقدى وراء وضع جديد للخطاب هو التخلى المعلن عن كل إشارة إلى مركز Centre ، إلى ذات Subject ، إلى مرجع reference متميز ، إلى منشأ Origine ، أو إلى أى أصل مطلق archie . ويمكن تتبع موضوع (تيمة) هذا التخلى عن المركز من خلال كل « مفتتح » كتابه الأخير (المطهو والنيىء) ، وأرصد بعض النقاط البارزة القليلة ، ليس غير ، فى هذا « المفتتح » .

أولا : يقر ليفى شتراوس أن أسطورة البورورو التى يستخدمها فى كتابه بوصفها « الأسطورة ـ المرجع » لا تستحق هذه التسمية أو هذه المعاملة ، فالاسم خادع ، واستخدام الأسطورة غير سليم ، ولا تستحق هذه الأسطورة ميزة المرجعية أكثر من غيرها من الأساطير .

« فى الواقع ، إن أسطورة البورورو Bororo التى نخصها منذ الآن باسم الأسطورة ـ المرجع ، كما سأحاول أن أوضح ، ليست سوى تحويل قسرى على وجه التقريب لغيرها من الأساطير المتأصلة فى المجتمع نفسه ، أو مجتمعات متباعدة بشكل أو بآخر . ومن ثم ، يحق لى أن أختار ـ نقطة لانطلاقى ـ أية أسطورة تمثل المجموع . ومن هذا المنظور ، فإن الاهتمام بالأسطورة ـ المرجع لا يعتمد على خاصيتها النمطية ، ولكن ـ بالأحرى ـ على وضعها غير القياسى وسط المجموع » (ص ١٠) .

ثانياً : ليس هناك وحدة أو مصدر مطلق للأسطورة . إن بؤرة الأسطورة أو مصدرها هما دائما من قبيل الظلال أو التقديرات الخداعة غير المحققة أو الموجودة ابتداء . إن كل شىء يبدأ بالبنية ، التشكل أو العلاقة . والخطاب الدائر حول هذه البنية التى لا مركز لها ، أى الأسطورة ، هو نفسه خطاب

بلا ذات أو مركز مطلق . ولكي لا نختزل التغير في شكل وحركة الأسطورة ، فلا بد من تجنب العنف الذى يكمن فى تعيين مركز لغة تصف بنية بلا مركز . ولذلك ، يغدو ضروريا ، فى هذا السياق ، أن نمتنع عن الخطاب العلمى أو الفلسفى ، أن نتخلى عن النظام المعرفى L'épistémé الذى يتطلب العودة ، والذى هو المطلب المطلق للعودة ، إلى المصدر ، إلى المركز ، إلى الأساس ، إلى المبدأ ، وما إلى ذلك . وبخلاف الخطاب المعرفى ، فإن الخطاب البنيوى عن الأساطير ، الخطاب الأسطورى المنطقى ، عليه أن يكون له شكل ما يتحدث عنه ، هذا ما يقوله ليفى شتراوس فى (المطهو والنيىء) Mythologique,I. Le Cru et le Cuit ، حيث أودُّ أن أقتبس منه فقرة طويلة متميزة :

« فعليا ، تفرض دراسة الأساطير مشكلة منهجية ، بسبب أنها لا تعمل وفق المبدأ الديكارتى فى تقسيم المشكلة إلى عدد من الأجزاء الضرورية لحلها ؛ إذ لا توجد غاية حقيقية أو مصطلح للتحليل الأسطورى ، ولا وحدة سردية يمكن الإمساك بها فى نهاية عمل التفكيك . إن الموضوعات (التيمات) تتضاعف إلى مالا نهاية . وعندما نعتقد أننا فككنا بعضها من بعض ، وأبقيناها منفصلة ، فإننا نكتشف أنها تتجمع مرة أخرى ، مستجيبة إلى إغراء روابط غير متوقعة . ويترتب على ذلك أن وحدة الأسطورة هى وحدة متحيزة ومسقطة ، إنها لا تعكس حالة أو لحظة من الأسطورة قط ، فهى ظاهرة تخيلية يتضمنها مسعى التفسير . ودورها أن تعطى شكلا تركيبياً للأسطورة ، وتعوق انحلالها إلى فوضى من النقائض ، وبذلك ، يمكن القول إن علم أو معرفة الأساطير ، إنما هو علم أو معرفة ارتدادية anaclastic ، مستخدمين هذا المصطلح القديم بأوسع معنى يسمح به اشتقاقه ، علم يتيح فى تحديده دراسة الإشعاعات المنعكسة جنبا إلى جنب الإشعاعات المنكسرة . ولكن ، على النقيض من التأمل الفلسفى ، الذى يدعى العودة إلى مصدره ، فإن التأملات المطروحة هنا انعكاسات تتصل بإشعاعات ليس لها بؤرة فعلية . . . . كان على مشروعى ، بإيجازه البالغ وطوله البالغ ، فى حاجته إلى محاكاة الحركة التلقائية للفكر الأسطورى ، أن يذعن إلى مطالبه ، وأن يحترم إيقاعه . وهكذا ، يغدو هذا الكتاب عن الأساطير ، بطريقته ، أسطورة » .

يتكرر هذا التأكيد بعد ذلك بقليل (فى ص ٢٠) : « ما دامت الأساطير نفسها تعتمد على شفرات من نظام ثان (شفرات النظام الأول هى التى تتكون منها اللغة) فإن هذا الكتاب يقدم المسودة الأولية لشفرة من نظام ثالث ، من شأنها تأمين الإمكان المتبادل لترجمة العديد من الأساطير . وذلك هو السبب فى أننا نكون على صواب عندما نعدّ الكتاب أسطورة : أسطورة علم الأساطير ، على نحو ما » .

هذا الغياب لأى مركز فعلى أو ثابت فى خطاب الأساطير أو علمها ، يبرر تبريرا واضحا الأنموذج الموسيقى الذى اختاره ليفى شتراوس فى تأليف الكتاب ؛ فغياب المركز ، هنا ، غياب للذات وغياب للمؤلف : « هكذا تبدو الأسطورة والعمل الموسيقى كأنهما قائدا أوركسترا ، المستمعون إليهما مؤدون صامتون . وإذا طرح أحد السؤال عن موضع وجود البؤرة الحقيقية للعمل ، فيجب الإجابة بأن هذا التحديد غير ممكن ، فالموسيقى وعلم الأساطير يضعان الإنسان فى مواجهة موضوعات افتراضية ظلالها وحدها هى الفعلية . . . الأساطير بلا مؤلفين » (ص ٢٥) .

وهكذا ، فى هذه النقطة ، تتخذ الموالفة الإثنوجرافية لنفسها ، عمداً ، وظيفة أسطورية شعرية . ولكن ، بالمنطق نفسه ، فإن هذه الوظيفة تجعل المطلب الفلسفى أو المعرفى للمركز يبدو أسطوريا ، أى بوصفه وهماً تاريخيا .

ومع ذلك ، فحتى لو سلم المرء بضرورة ما فعله ليفى شتراوس ، فإننا لا نستطيع تجاهل مخاطره ؛ فإذا كان علم الأساطير أسطورى التشكل ، فهل تتكافأ كل الخطابات عن الأساطير ؟ وهل يكون علينا التخلى عن أى مطلب معرفى يسمح لنا بالتمييز بين خصائص متعددة من الخطاب عن الأسطورة ؟ ذلك سؤال تقليدى ، ولكنه حتمى . وليس هناك

إجابة عنه ـ ولا أعتقد أن ليفي شتراوس يجيب ـ ما ظلت مشكلة العلاقة بين المكون الفلسفي Philosophème أو المكون النظري Theoreme ، من ناحية ، والمكون الأسطوري Mytheme أو المكون الأسطوري الشعري Mythopoem(e) ، من ناحية أخرى ، غير مطروحة صراحة . وليست تلك مشكلة صغيرة ؛ ذلك لأنه بسبب عدم الطرح الصريح لهذه المشكلة ، فإننا ندين أنفسنا على تحويل المخالفة المزعومة للفلسفة إلى خطأ غير مدرك في داخل الحقل الفلسفي . وسوف تغدو النزعة التجريبية empiricism هي الجنس الذي تكون فيه هذه الأخطاء بمثابة أنواع له . وتتحول المفاهيم عبر الفلسفية إلى ألوان من السذاجة الفلسفية . ويمكن للمرء أن يقدم أمثلة عديدة لتوضيح هذا الخطر : مفاهيم العلامة والتاريخ والحقيقة وما إلى ذلك وما أريد تأكيده ، تماما ، هو أن الرحلة إلى خارج نطاق الفلسفة لا تقوم على قلب صفحة الفلسفة (التي تنحدر إلى تفلسف سقيم) بل على المضي في قراءة الفلاسفة بطريقة معينة . إن الخطر الذي أتحدث عنه ، دائما ، هو ما يفترضه ليفي شتراوس ، وهو نفسه ثمرة مسعاه . لقد سبق أن قلت إن النزعة التجريبية هي المولد الذي تتولد عنه كل الأخطاء التي تهدد الخطاب الذي يستمر ، كما يحدث في حالة ليفي شتراوس على وجه الخصوص ، في رغبته أن يكون خطابا علميا . وإذا أردنا تحديد مشكلة النزعة الإمبريقية والموالفة في العمق ، فقد ننتهي سريعا إلى مجموعة من القضايا المتناقضة تماماً ، من حيث العلاقة بوضع الخطاب في علم الإثنوجرافيا البنيوية . فمن ناحية تدعي البنيوية ، بحق ، أنها نقد للنزعة التجريبية . ولكن ليس هناك ، في الوقت نفسه ، كتاب واحد أو دراسة من دراسات ليفي شتراوس لا تقدم نفسها بوصفها مقالا تجريبيا يمكن إكماله أو نقضه بواسطة معلومات جديدة . ودائما يتم اقتراح المخططات البنيوية بوصفها فرضيات ناتجة عن كم محدود من المعلومات التي تخضع إلى دليل التجربة . ويمكن استخدام العديد من النصوص لتوضيح هذه المصادرة Postulation المزدوجة . ودعوني أرجع مرة أخرى ، إلى مفتتح (المطهو والنيىء) حيث يبدو واضحاً أن سبب ازدواج هذه المصادرة يرجع إلى أنها ، هنا ، مسألة لغة على لغة :

« إن النقاد الذين يؤاخذونني على عدم البدء ، بعمل إحصاء شامل لأساطير جنوب أمريكا ، قبل تحليل هذه الأساطير ، يقعون في لبس خطير فيما يتصل بطبيعة هذه الوثائق ودورها . فمجموع أساطير شعب من الشعوب هو من قبيل نظام الخطاب . ولا ينغلق هذا المجموع قط ، شريطة أن لا ينقرض هذا الشعب فيزيقيا أو أخلاقيا . ولذلك فمثل هذا النقد يساوي توبيخ اللغوي على كتابة قواعد للغة دون تسجيل الوحدة الشاملة للكلمات المتلفظ بها منذ أن وجدت اللغة ، ودون معرفة التبادلات اللفظية التي تبقى ما ظلت اللغة باقية ، إذ تثبت التجربة أن عدداً قليلاً من الجمل يختار على نحو عشوائي ، يتيح للغوي أن يضع قواعد للغة التي يدرسها ، بل إن النحو الجزئي أو التخطيط للنحو يقدم كلاهما معارف قيمة في حالة اللغات المعروفة . ولا تحتاج التراكيب Syntax إلى أن تنتظر حتى يكون من الممكن تعداد سلسلة غير محدودة نظرياً عن الأحداث كي تصبح ظاهرة ، ذلك لأن التراكيب تقوم على كيان من القواعد التي توجه توليد هذه الأحداث . وتركيب أساطير جنوب أمريكا هي ، تحديداً ، ما أردنا أن نرسم أولى خطواته . وإذا ظهرت نصوص جديدة تثري الخطاب الأسطوري ، فإن ذلك يتيح فرصة لمراجعة هذا ، أو تعديل هذا النهج الذي تشكلت فيه قواعد نحوية بعينها ، فرصة لنبذ بعض هذه القواعد ، وفرصة لاكتشاف قواعد جديدة . ولكن المطالبة بخطاب أسطوري شامل لا يمكن بأي حال أن تكون مأخذاً علينا . فقد رأينا أن مثل هذا المطلب لا معنى له » (ص ١٥ - ١٦)

ولذلك يحدد التوحيد الشامل Totalization على أنه بلافائدة مرة ، وأخرى على أنه مستحيل . وينتج ذلك ، بالقطع ، عن أن هناك نهجين في إدراك محدودية التوحيد الشامل . وأؤكد ، مرة أخرى ، أن هذين التحديدين يشتركان في الوجود ، على نحو ضمني ، في خطابات ليفي شتراوس . ويمكن الحكم على التوحيد الشامل بالاستحالة في الأسلوب الكلاسي ؛ حيث يشير المرء إلى المسعى التجريبي لذات أو لخطاب محدود لا جدوى منه ، ويبحث لاهث عن ثراء لا محدود لا يمكن السيطرة عليه . وهناك الكثير من الكلام في

ذلك ، أكثر مما يمكن أن يقوله المرء . ولكن عدم التوحيد الشامل يمكن أن يتحدد بطريق آخر ، ليس من وجهة نظر مفهوم المحدودية الذى يعزونا إلى النظرة التجريبية ، ولكن من وجهة نظر مفهوم اللعب . وإذا لم يعد للتوحيد الشامل أى معنى ، فإن ذلك ليس بسبب لا محدودية حقل لا يمكن تغطيته بنظرة محدودة أو خطاب محدود ، ولكن لأن طبيعة الحقل ـ أعنى اللغة واللغة المحدودة ـ تستبعد التوحيد الشامل . هذا الحقل هو حقل لعب فى حقيقة الأمر ، مما يعنى القول إنه حقل استبدالات لا محدودة فى مجموع محدود مغلق . ويتيح هذا الحقل هذه الاستبدالات اللامحدودة لا لشىء إلا لأنه محدود ، أى أنه بدل أن يكون حقلاً لا ينضب ، كما فى الفرضية التقليدية ، وبدل أن يكون غاية فى الاتساع ، يظل هناك شىء مفقود منه : مركز ينهى ويؤسس لعب الاستبدالات . يمكن للمرء أن يقول ـ مستخدماً استخداماً صارما تلك الكلمة التى تنطمس دائماً دلالتها الفضائحية فى الفرنسية ـ إن هذه الحركة من اللعب التى يسمح بها افتقاد أو غياب المركز أو الأصل هى حركة إكمال . ولا يستطيع المرء تحديد المركز ، وإنهاء التوحيد الشامل ، ذلك أن العلامة التى تحل مكان المركز أو التى تكمله والتى تأخذ مكانه فى غيابه ـ هذه العلامة تضيف نفسها ، أو تقع بالإضافة مرات ومرات ، بوصفها تكملة Supplement . إن حركة الدلالة تضيف شيئا ، هو سبب حقيقة مؤداها أنه يظل هناك ما هو أكثر دائماً ، ولكن هذه الإضافة إضافة عائمة ؛ لأنها تؤدى وظيفة بديلة تكمل غياب المدلول . ورغم أن ليفى شتراوس لا يؤكد استخدامه لكلمة إكمالى Supplementary ، ما أفعله فى هذا المقام من تأكيد اتجاهين مركبين فى المعنى على نحو غريب ، فليس من المصادفة أنه يستخدم هذه الكلمة مرتين فى (مقدمة إلى أعمال مارسيل موس – Marcel Mauss) فى النقطة التى يتحدث فيها عن « وفرة الدال فى علاقته بالمدلولات التى يمكن أن تشير إليها هذه الوفرة » :

« فى السعى إلى فهم العالم ، وبسبب ذلك ، كان فى طوع يمين الإنسان دائما دلالة فائضة يقسمها على الأشياء حسب قوانين الفكر الرمزى التى تقع مهمة دراستها على عاتق علماء الإثنولوجيا واللغة . هذا التوزيع للحصة الإكمالية ration supplémentaire ـ لو جاز وصفه بذلك ـ ضرورى تماما لكى يمكن ، إجمالاً ، أن يظل الدال المتاح ، والمدلول المرصود فى علاقة الإكمال بينهما Complémentarité التى هى بالذات شرط استخدام الفكر الرمزى » .

ولاشك أنه يمكن توضيح أن هذه الحصة الإكمالية للدلالة هى أصل المعدل الإحصائى ratio نفسه . وتعاود الكلمة الظهور بعد ذلك بقليل بعد أن يذكر ليفى شتراوس « هذا الدال العائم الذى هو حق العبودية لكل فكر محدود » :

« بكلمات أخرى ـ ولنتخذ هاديا مما أدركه موس من أن كل الظواهر الاجتماعية يمكن للغة استيعابها ـ فإننا نرى فى المانا mana ، والواكون wakan ، والأوراندا Oranda ، وغيرها من المصطلحات من النوع نفسه ، التعبير الواعى عن وظيفة دلالية ، دورها أن تتيح للفكر الرمزى أن يعمل بغض النظر عن التناقض الكامن فيها . بهذه الطريقة ، نشرح التناقضات التى لا تنحل فى الظاهرة المتصلة بهذا المصطلح . . . ونشرح فى الوقت نفسه القوة والفعل ، الكيف والحالة ، الاسم والفعل ؛ المجرد والمحسوس ، الكلى الوجود والمتمركز فى محل . والواقع أن المانا mana هى كل هذه الأشياء بالفعل . ولكن أليس ، تحديداً ، بسبب أن المانا ليست شيئا من ذلك : هل هى شكل بسيط أو رمز خالص لو شئنا الدقة ، وإذن قابلة لأن تشحن بأى نوع من المحتوى الرمزى ؟ وفى نسق الرموز الذى تؤسسه كل الكونيات Cosmologies يمكن للمانا ، تماما ، أن تكون قيمتها الرمزية صفراً ، مما يعنى القول إنها علاقة تميز ضرورة المحتوى الرمزى **الإكمالى** [التأكيد من عندى] بما يكون المدلول مشحونا به فعلاً ، ولكن الذى لا يقبل أى قيمة مطلوبة إلا بشرط أن تظل هذه القيمة جزءا من الذخيرة المتاحة وليست مصطلح مجموعة a group- term كما يذهب علماء الصوتيات التطبيقية

ويضيف ليفى شتراوس ملاحظة مؤداها :

« انقاد اللغويون إلى صياغة فرضيات من هذا النمط . على سبيل المثال « الفونيم صفر يعارض كل

الفونيمات الأخرى فى الفرنسية ، من حيث إنه لا يستلزم خصائص خلافية ولاقيمة صوتية (فونوطيقية) مطردة . وعلى العكس ، فإن الوظيفة الصحيحة للفونيم الصفر هى معارضة غياب الفونيم » [ياكوبسون وج لوتز (ملاحظات على الأنماط الفونيمية الفرنسية) ، مجلة (الكلمة) ، جزء ٥ ، عدد ٢ ، أغسطس ١٩٤٩ ، ص ١٥٥] . وبالمثل ، فإننا إذا خططنا للمفهوم الذى أقترحه هنا ، يمكن القول إن وظيفة مصطلحات من مثل «المانا» هى أن تتعارض مع غياب الدلالة دون أن تستلزم بنفسها أى دلالة خاصة » (ص ١ والملحوظة) .

وهكذا فإن وفرة الدال ، خاصيته الإكمالية ، أمر ناتج عن محدودية ، أعنى أمراً ناتجاً عن غياب يجب تكملته .

يمكن أن يفهم ، الآن ، سبب أهمية مفهوم اللعب فى نص ليفى شتراوس . إن إشاراته إلى كل ألوان الألعاب ، خصوصاً الروليت ، متكررة على نحو لافت ، خصوصا فى كتب (محادثات) و(العرق والتاريخ) و (العقل الوحشى) .. هذه الإشارات إلى اللعب هى ، دائما ، مكتنفة بالتوتر .

وهى فى توتر مع التاريخ أولا . وتلك مشكلة تقليدية ، أصبحت اعتراضاتها بالية ومستهلكة . وأشير إلى ما أرى فيه شكلية المشكلة . عندما يختزل ليفى شتراوس التاريخ فإنه يعالجه كما لو كان يستأهل مفهوما متواطئاً ، دوما ، مع الميتافيزيقا الغائية والكونية (الاسكاتولوجية) : بكلمات أخرى ، متواطىء - على نحو متناقض - مع فلسفة الحضور التى وقر الإيمان بأن التاريخ يمكن أن يعارضها . إن موضوعاتية thematic النزعة التأريخية برغم ما يبدو عليها من أنها الوافد المتأخر فى الفلسفة كان يستلزمها ، دائما ، تحديد الوجود بوصفه حضورا . وسواء استخدمنا فقه اللغة التاريخى (الإيتمولوجيا) أو لم نستخدمه ، وبرغم الخصومة القديمة التى أقامت التعارض بين دلالتى النظام المعرفى (الإبستيما) والتاريخ (historia) فيمكن الإبانة عن أن النظام المعرفى يتسبب دائما فى التاريخ ، حين يكون التاريخ وحدة الصيرورة دائما ، بوصفه تقاليد للحقيقة أو تطور العلم أو المعرفة التى تتجه إلى تملك الحقيقة فى الحضور وحضور الذات ، وتتجه إلى المعرفة فى وعى بالذات .

لقد فهم علم التاريخ ، دائما ، بوصفه حركة استرجاع للتاريخ ، أى بوصفه تحولاً بين حضورين . ولكن إذا كان من المقبول الشك فى هذا المفهوم للتاريخ ، فهناك خطر التقهقر إلى نزعة لاتاريخية anhistoricism من نمط كلاسى حين يختزل المفهوم دون نص مباشر على المشكلة التى أشير إليها هنا ، مما يعنى القول بالتقهقر فى لحظة حتمية من تاريخ الميتافيزيقا . والمثل على ذلك هو الشكلية الجبرية للمشكلة على نحو ما أراها. وعلى نحو أكثر عيانا ، فإن علينا أن نقر بأن احترام البنائية ، فى أعمال ليفى شتراوس ، احتراء الأصالة الداخلية للبنية ، يفرض تحييد الزمان والتاريخ .

إن ظهور بنية جديدة من نسق أصلى ، على سبيل المثال ، ينتج ، دائما ، بواسطة انقطاع هذه البنية عن ماضيها ، وأصلها ، وسببها ، فذلك هو شرط التعين البنائى لهذه البنية . ولذلك ، لا يمكن للمرء أن يصف ما يخص التنظيم البنيوى إلابأن يغفل فى لحظة هذا الوصف نفسها ، أوضاعه الماضية : بأن يكف عن تأمل مشكلة الانتقال من بنية إلى أخرى ، ويضع التاريخ بين قوسين . ولاغنى عن مفهومىْ المصادفة والانقطاع فى هذه اللحظة البنيوية . والواقع أن ليفى شتراوس يلجأ إلى هذين المفهومين ، حين يتناول ، على سبيل المثال ، بنية الأبنية ، اللغة التى يقول عنها ، فى (تقديم أعمال مارسيل موس) إنها « لا تولد إلافجأة فى اقتلاع رهيب » :

« أيا كانت لحظة اللغة أو ظروف ظهورها فى مجال الحياة الحيوانية ، فإنها لا يمكن أن تولد إلا فجأة فى اقتلاع رهيب . إذ لا يمكن أن تشرع الأشياء فى الدلالة على نحو تدريجى . ويحدث عبور من مرحلة لا معنى فيها لشىء إلى مرحلة يكتسب فيها كل شىء معنى ، باتباع تحول الدراسة مما ليس مجال اهتمام العلوم الاجتماعية إلى ماهو ، بالأحرى ، مجال اهتمام علم الأحياء وعلم النفس » .

هذا الموقف لم يمنع ليفى شتراوس من الاعتراف ببطء عملية النضج ، الكدح المستمر للتحولات الوقائعية ، التاريخ (ومثال ذلك فى كتابه « العرق و التاريخ ») ولكن كان عليه أن يفعل ما فعله جان جاك روسو ، وهوسرل ، و« أن يتخلص من كل الوقائع » فى اللحظة التى يرغب فيها استرداد

تعين بنية ما . فهو ، مثل روسو ، لابد له من أن يدرك ، دائماً ، أصل البنية الجديدة على هيئة كارثة ـ انقلاب من الطبيعة فى الطبيعة ، انقطاع طبيعى للسياق الطبيعى ، انحراف عن الطبيعة .

وإلى جانب توتر اللعب مع التاريخ ، هناك أيضا توتر اللعب مع الحضور . اللعب هو تمزيق الحضور وحضور عنصر هو ، دائماً ، إشارة دالّة استبدالية منقوشة فى نظام الاختلافات وحركة سلسلة . اللعب ، دائما ، تفاعل الغياب والحضور ، ولكن بشرط أن يتم إدراكهما إدراكا جذرياً ، إذ يجب التفكير فى اللعب قبل التفكير فى بديل الحضور والغياب ، ويجب إدراك الوجود being بوصفه حضوراً أو غياباً يبدأ بإمكان اللعب وليس العكس . لو أن ليفى شتراوس ، أفضل من أى واحد غيره ، جلب إلى الضوء لعب التكرار وتكرار اللعب ، فإن المرء لن يدرك فى عمله نوعاً من أخلاق الحضور ، أخلاق الحنين إلى الأصول ، أخلاق المنشأ والبراءة الطبيعية ، لنقاء الحضور وحضور الذات فى الكلام ـ أخلاق ، حنين ، بل حتى الندامة التى يطرحها على أنها الدافع لمشروعه الإثنولوجى ، حين يتحرك صوب المجتمعات القديمة ، المجتمعات المثالية فى عينيه . وهذه النصوص معروفة .

من حيث هو انعطافة إلى حضور ، ضائع أو مستحيل ، لغياب الأصل ، فإن هذا التوجه البنيوى إلى موضوع الآنية immediateness المكسورة إنما هو الوجه الحزين ، السلبى ، الحنينى ، الذنبى ، الوجه الروسوى (نسبة إلى جان جاك روسو) للتفكير فى اللعب ، ووجهه الآخر مفهوم الإيجاب affirmation عند نيتشه ـ الإيجاب ، الفرح للعب العالم ، بلا حقيقة ، دون أصل ، الإيجاب المقدم إلى فعل التفسير . وعندئذ ، يحدد هذا الإيجاب اللامركز من مناح أخر بالقياس إلى كونه فقدانا للمركز . ويلعب اللعبة دون حماية . ذلك لأن هناك لعبا راسخا : مداه استبدال الأجزاء المعطاة والموجودة ، الأجزاء الحاضرة . وفى المصادفة المطلقة ، يذعن الإيجاب كذلك إلى اللاحتمية التوليدية ، إلى المغامرة الحبلى للعرق .

هناك ، إذن ، تفسيران للتفسير ، للبنية ، للعلامة ، للعب . أحدهما يسعى إلى فك شفرة ، يحلم بفك شفرة حقيقية أو أصل متحرر من اللعب ومن نظام العلامة ، ويعيش كالمنفى ضرورة التفسير . والآخر الذى لم يعد يتجه صوب الأصل ، يوجب اللعب ، ويحاول أن يعبر إلى ما يجاوز الإنسان والإنسانية ، ما يجاوز اسم الإنسان ، اسم الكائن الذى حلم بالحضور الكامل طوال تاريخ الميتافيزيقا وثيولوجيا الوجود ـ بكلمات أخرى ، خلال تاريخ تاريخه كله ـ حلم بأساس يعيد تأكيد أصل وغاية اللعبة . إن التفسير الثانى للتفسير الذى يرشدنا إليه نيتشه لا يبحث فى علم (الإثنوجرافيا) ـ كما يرغب ليفى شتراوس عن « إلهام إنسانية جديدة » (مرة أخرى من « مقدمة إلى أعمال مارسيل موس ») .

هناك إشارات أكثر من كافية ، اليوم ، للإيحاء بأننا يمكن أن ندرك أن هذين التفسيرين للتفسير ـ اللذين هما متناقضان تماما حتى لو عشناهما معا وصالحنا ما بينهما فى اقتصاد غامض . يشتركان فى المجال الذى نسميه ـ بأسلوب إشكالى ـ العلوم الإنسانية .

من جانبى ، وبرغم أن هذين التفسيرين يجب أن يقرا باختلافهما ، ويؤكداه ، وأن يحددا عدم قابليتهما للاختزال ، فإنى لا أومن أن هناك اليوم مسألة اختيار ، أولا – لأننا هنا فى إقليم (وأقول ، مؤقتا ، فى إقليم من التاريخانية) تبدو فيه مقولة الاختيار ثانوية على وجه الخصوص ، وثانيا ـ لأن علينا أن نحاول تصور الأرضية المشتركة ، وإرجاء différance هذا الاختلاف différence الذى لا يمكن اختزاله . وهناك سؤال ، سموه تاريخيا إذا شئتم ، سؤال عن ما نلمحه اليوم فحسب من حمل Conception وتكون formation وحبل gestation ومخاض labor . وأعترف أنى استخدم هذه الكلمات بالنظر إلى عمل إنجاب الأطفال ، ولكن بالنظر ، أيضا ، إلى أولئك الذين ، فى شركة لا أستبعد نفسى منها ، يرفضون النظر فى وجه مالا يمكن تسميته ، وجه الذى يدعو إلى نفسه ، وهو قادر على ذلك ، من حيث هو شىء ضرورى حين تكون الولادة وشيكة ، وجه الذى لا يدعو إلى نفسه إلا تحت جنس اللاجنس ، فى الشكل غير المتشكل ، والأخرس والناشىء والرهيب للهولية .

مناقشة :

Jean Hyppolite

جان إيبوليت :

أود ، ببساطة ، أن أسأل ديريدا الذى أعجبنى عرضه ومناقشته ، عن شرح لما هو ، بلا شك ، النقطة التقنية لمنطلق عرضه . أعنى سؤالاً عن مفهوم مركز البنية ، أو ما يمكن أن يعنيه المركز . عندما أتناول ، على سبيل المثال ، بنية بعض المجموعات الجبرية ، أين المركز ؟ هل المركز معرفة القواعد العامة التى تتيح لنا ، بعض الشىء ، أن نفهم تفاعل العناصر ؟ أم المركز عناصر بعينها تتمتع بامتياز خاص داخل المجموعة ؟

سؤالى ، فيما أظن ، وثيق الصلة بالموضوع ، مادام المرء لا يمكن أن يفكر فى البنية دون مركز ، والمركز نفسه بلابنية destructured ، أليس كذلك ؟ ـ المركز غير مبنى .

أظن أن لدينا الكثير الذى نتعلمه إذا درسنا علوم الإنسان ، لدينا الكثير لنتعلم من العلوم الطبيعية. إنها أشبه بصورة للمشكلات التى نضعها ، بدورنا ، لأنفسنا . مع آينشتين Einstein ، على سبيل المثال ، نشاهد نهاية نوع الامتياز الخاص بالدليل التجريبى . وفى هذا الصدد ، نرى ثابتاً Constant يظهر ، ثابتاً هو مركب من فضاء ـ زمن ، لا ينتمى إلى أى من المجربين الذين يعيشون التجربة ، ولكن الذى ، بطريقة ما ، يهيمن على كل التركيب ؛ وهذه الفكرة عن الثابت ـ هل هى المركز ؟ لكن العلوم الطبيعية مضت أبعد من دلك . إنها لم تعد تبحث عن الثابت . إنها ترى أن هناك أحداثاً ، غير ممكنة نوعاً ، تحدث ـ لفترة ـ بنية وثباتاً (invariability) .
هل الأمر أن كل شىء يحدث كما لو كانت هناك متغيرات بعينها ، لاتأتى من أى مؤلف أو أى يد ، وتتحقق فحسب ـ مثل قراءة فقيرة لمخطوط ـ بوصفها عيباً لبنية ، توجد بوصفها متغيرات ؟ هل ذلك هو الحال ؟ هل الأمر مسألة بنية هى فى صميم النمط المتأصل الذى تنتجه المصادفة من حادثة بعيدة الاحتمال ، من لقاء يتضمن سلسلة من الجزيئات الكيميائية وينظمها بطريقة بعينها ، خالقاً نمطاً متأصلاً genotype سوف يتحقق ، نمطاً ضاع أصله فى التغيرات ـ التحوّلات ؟ هل هذا ما تهدف إليه ؟ لأنه ، فيما يتصل بى ، أشعر أنى أمضى فى هذا الاتجاه ، وأننى أجد فى ذلك مثالاً ـ حتى عندما نتحدث عن نوع من نهاية التاريخ ـ تكامل التاريخى ؛ تحت شكل حدث event ، بالقدر الذى يغدو به ذلك بعيد الاحتمال ، فى المركز نفسه من تحقق البنية ، ولكنى أعنى تاريخاً لم يعد لديه صلة بالتاريخ الأخروى ، تاريخاً ينقد نفسه دائماً فى مسعاه الخاص ، حيث الأصل مُزَاحٌ على الدوام .
وأنت تعلم أن اللغة التى نتحدثها اليوم ، بحسب اللغة ، تتحدث عن أنماط متأصلة ، وعن نظرية معلومات .
هل يمكن لهذه العلامة بلا معنى ، هذا العود الأبدى ، أن تفهم فى ضوء نوع من فلسفة الطبيعة التى لا تحقق فيها الطبيعة تغيراً فحسب بل تحقق المتغير الأبدى : الإنسان ؟ إنه نوع من خطأ لانبعاث أو تشويه ينتج كائناً مشوهاً دائماً ، كائناً يكيفه انحراف مستديم . فمشكلة الإنسان جزءٌ من مجال أكبر ، فيه ما تريد أن تفعله ، ماتفعله بالفعل ، أعنى أن فقدان المركز ـ وحقيقة أنه لا توجد بنية متميزة أو أصلية ـ يمكن النظر إليه تحت هذا الشكل نفسه الذى يستعاد به الإنسان . هل هذا ما تريد أن تقول ، أم أنك ترمى إلى شىء آخر ؟ هذا سؤالى الآخر ، وأعتذر لأنى أخذت حيزاً طويلاً من الوقت .

Jacque Derrida

جاك ديريدا :

فيما يتصل بالجزء الأخير من الملاحظات ، يمكننى القول إنى على اتفاق كامل معك ـ ولكنك كنت تسأل سؤالاً . وأنا نفسى أسأل عما إذا كنت أعرف إلى أين أمضى . ولذلك ، سأجيب عن سؤالك بأن أقول ،أولاً ، إننى أحاول ، تحديداً ، أن أضع نفسى فى نقطة لا أعرف عندها إلى أين أمضى . وفيما يتصل بهذا الفقد للمركز ، أرفض أن أقارب فكرة « اللامركز » التى لم تعد مأساة فقد المركز ـ هذا الحزن كلاسى . ولا أقصد القول إننى فكرت فى مقاربة فكرة تجعل من هذا الفقد للمركز نوعاً من الإيجاب .

أما ماقلته عن طبيعة الإنسان وموقفه من نتاج الطبيعة ، فأظن أننا ناقشنا ذلك معاً من قبل . وأوافقك تماماً فى افتراض أن هذا التحيز الذى عبرت عنه ـ باستثناء اختيارك للكلمات ، وهنا الكلمات أكثر من مجرد كلمات ، كما هو الحال دائماً . أعنى ، بذلك ، أننى لا أستطيع تقبل صياغتك المحددة ، ذلك على الرغم من أننى لست مستعداً لتقديم بديل مجرد . وإذن ، فقد أصبح مفهوماً أننى لا أعرف إلى أين أمضى ، وأن الكلمات التى نستخدمها لا ترضينى ، وفيما عدا هذه التحفظات ، فأنا على اتفاق كامل معك .

فيما يخص الجزء الأول من سؤالك ، فإن الثابت عند آينشتين ليس ثابتاً ، ليس مركزاً . إنه مفهوم التغير نفسه ـ إنه ، أخيراً ، مفهوم اللعبة . بكلمات أخرى ، إنه ليس مفهوماً لشىء ـ لمركز يبدأ من مراقب يمكنه أن يسيطر على مجال ـ بل مفهوم اللعبة نفسه الذى أحاول تطويره فى النهاية .

إيبوليت :

إنه ثابت فى اللعبة ؟

ديريدا :

إنه الثابت من اللعبة . .

إيبوليت :

إنه قاعدة اللعبة .

ديريدا :

إنه قاعدة اللعبة التى لا تحكم اللعبة ؛ قاعدة اللعبة التى لا تهيمن على اللعبة . الآن ، عندما تستبدل بقاعدة اللعبة اللعبة نفسها ، فإن علينا إيجاد شىء آخر غير كلمة قاعدة rule . وإذن ، فيما يتصل بالجبر ، أظن أنه مثال تكون فيه مجموعة الأشكال الدالة أو العلامات ـ إذا شئت ـ محرومة من مركز . ولكن يمكن أن ننظر إلى الجبر من وجهتى نظر . إما بوصفه مثالاً أو مثيلاً للعبة التى لا مركز لها على الإطلاق ، تلك التى تحدثت عنها ؛ أو يمكن أن نحاول النظر إليه بوصفه مجالاً محدوداً من موضوعات مثالية ، منتجات ، بالمعنى الذى يقصد إليه هوسرل ، تبدأ من تاريخ ، من عالم الحياة Lebenswelt ، من ذات . . إلخ ، تؤسس ، تخلق موضوعاتها المثالية . ومن ثم ، علينا أن نكون قابلين لأن نصنع استبدالات ، بأن نعيد تنشيط الأصل – الذى تكون فيه الدوال التى تبدو ضائعة – هى المشتقات .

أظن أن ذلك كان طريقة التفكير فى الجبر قديماً . ولعله يمكن للمرء أن يفكر فيه على نحو مغاير بوصفه صورة للعبة . أو غير ذلك ، يمكن للمرء أن يفكر فى الجبر بوصفه مجالاً لموضوعات مثالية ، أنتجها النشاط الذى نسميه

ذاتاً أو إنساناً أو تاريخاً ، وهكذا ، نستعيد إمكانية الجبر فى مجال الفكر الكلاسى ؛ أو غير ذلك ، ننظر إليه بوصفه مرآة غير ساكنة لعالم جبرى بكل معنى الكلمة .

إيبوليت :

ما البنية إذن ؟ لا أستطيع اتخاذ مثال الجبر بعد الآن . كيف تحدد لى البنية ؟ حتى نرى أين المركز .

ديريدا :

مفهوم البنية نفسه ـ كما قلت فى مواضع أخرى ـ لم يعد مرضياً لوصف تلك اللعبة . كيف تحدد البنية ؟ البنية يجب أن تكون ذات مركز . ولكن هذا المركز يمكن أن يكون فكراً ، كما كان قديماً ، مثل خالق أو كائن أو مكان ثابت طبيعى ، أو يمكن أن يكون نقصاً ، أو شيئاً يجعل « اللعب الحر » ممكناً ، بالمعنى الذى يتحدث معه المرء عن لعبة فى آلة Jeus dans la machine ولعبة القطع Jeu des pièces والذى يتلقى ـ وذلك ما نسميه التاريخ ـ سلسلة تحديدات من الدوال التى بلا مدلولات ، وأخيراً ، التى لا يمكن أن تكون دوال إلا إذا بدأت من هذا النقص . ولذلك ، أرى أن ما قلته يمكن أن يفهم على أنه نقد للبنيوية بالقطع .

Richard Macksey

ريتشارد ماكسى :

قد أخرج على خطوط اللعبة (hors jeu) لو حاولت أن أحدد هؤلاء اللاعبين الذين يمكن أن ينضموا إلى فريقك فى نقد الميتافيزيقا الذى تمثله نظريتك المؤقتة عن اللعبة . ومع ذلك ، فقد أدهشنى التعاطف الذى يمكن أن ينظر به شخصان معاصران إلى الإمكانية الماثلة التى تدعونا أنت ونيتشه nietzsche إلى تأملها . أفكر ، أولاً ، فى الإنجاز المتأخر للمفكر يوجين فنك Eugen Fink ، الفينومينولوجى « الإصلاحى » الذى تربطه بهيدجر علاقة متضادة . فحتى فى الحلقات الدراسية الباكرة التى عقدت فى كريفيلد krefeld وريمون Royaumont ، كان يستعد لمناقشة المكانة الثانوية للعالم التصورى ، ولأنه يرى الوجود Sein والحقيقة Wahrbiet والعالم Welt بوصفهم جزءاً لا يقبل الاختزال لمسألة أولية واحدة . مؤكد أنه فى كتابه (السؤال الأولى Vor- Fragen) وفى الفصل الأخير من كتابه عن نيتشه يحسن الفكرة الزرادشتية Zarathust عن اللعبة game بوصفها خطوة خارج (أو وراء) الفلسفة . ومن الشائق أن نقابل تصوره عن نيتشه وتصور هيدجر Heidegger لنيتشه أيضاً ؛ إذ يبدو لى أنك تتفق معه فى الارتداد بالأولية الأخيرة للوجود Sein إلى الموجود Seiendes ، ومن ثم تحقيق بعض النتائج اللافتة للنقد بعد الإنسانى لموضوعنا المعلن ، وهو « العلوم الإنسانية » . ذلك لأنه بالتأكيد ، فى « اللعب من حيث هو رمز للعالم » Spiel als Weltsymbol فإن لعبة العالم المترأسة هى ، إلى أبعد حد ، سابقة ومجهولة المصدر ، سابقة فيما يتصل بالقسمة الأفلاطونية للوجود والمظهر وفقد المركز الإنسانى الشخصى .

أما الشخصية الثانية فكاتب جعل المركز المتغير لشعرية القصصية اللعبة السردية فى (ليلة إجماع) ، ذلك المعمارى وسجين المتاهات ، خالق بييرمينار Pierre Menard .

ديريدا :

أنت تفكر ، بلاشك ، فى خورخى لويس بورخيس .

Charles Moraze

شارل مورازى :

مجرد ملاحظة ـ فيما يخص الحوار الدائر فى العشرين عاماً الماضية مع ليفى شتراوس حول إمكان قواعد

grammar غير قواعد اللغة ـ أنا أكن قدراً كبيراً من الإعجاب لما فعله ليفى شتراوس فى نظام قواعد الأسطوريات ، وأحب أن أشير إلى أن هناك قواعد أيضاً للحدث event . إن المرء يمكن أن يضع قواعد للحدث . إنها أكثر صعوبة فى تأسيسها .

وأظن أننا سنبدأ فى الشهور القادمة ، السنوات القادمة ، فى أن نتعلم كيف يمكن أن تستن هذه القواعد أو ، بالأحرى ، هذا الجهاز من قواعد الأحداث . فهذه القواعد تقود إلى نتائج ، ويمكننى قول ذلك بالنظر إلى تجربتى الشخصية على أى حال ، أقل تشاؤماً من تلك التى تشير إليها .

Lucien Goldman

لوسيان جولدمان :

أريد القول إنى أجد لديريدا ـ الذى لا أوافق على نتائجه ـ وظيفة منشطة فى الحياة الثقافية الفرنسية ، ولهذا السبب أكن له التقدير . لقد قلت مرة إنه يعيد إلى ذهنى ذكرى وصولى إلى فرنسا عام ١٩٣٤ . فى ذلك الوقت ، كانت هناك حركة ملكية نشطة جداً بين الطلاب ، وفجأة ظهرت مجموعة تدافع عن الملكية كذلك ، ولكنها كانت تطالب بملك ميرفنجى Merovingian فعلا .

فى هذه الحركة من نفى الذات أو المركز ، إذا شئت ، التى يحددها ديريدا بطريقة متميزة ، فإنه يقول ، بالفعل ، لكل الناس الذين يمثلون هذا الوضع : « ولكن أنت تناقض نفسك ؛ أنت لا تصل إلى النهاية . أخيراً ، فى نقد الأسطوريات ، إذا أنكرت وضع ، وجود ، الناقد وضرورة قول أى شىء فأنت تناقص نفسك ، لأنك ستظل السيد ليفى شتراوس الذى يقول شيئاً فإذا صنعت علم أساطير جديد . . . » حسناً ، كان النقد متميزاً ولا يستحق الأمر استرجاعه ثانية . ولكن إذا لاحظنا الكلمات القليلة التى أضيفت إلى النص والتى لها طابع تدميرى ، فإننا يمكن أن نناقش ذلك على مستوى علم العلامة (السيميولوجيا) .

ولكنى أريد أن أطرح على ديريدا سؤالاً : دعنا نفترض أنه بدلاً من المناقشة على أساس سلسلة من المصادرات التى تتجه إليها كل التيارات المعاصرة ، اللاعقليه والشكلية على السواء ، فإن أمامك وضعاً مختلفاً ، لنقل الوضع الجدلى . ببساطة تامة ، أنت تظن أن العلم شىء يصنعه الإنسان ، وأن التاريخ ليس خطأ ، وأن ماتسميه اللاهوت (الثيولوجيا) شىء مقبول ، وذلك فى محاولة لعدم القول بأن العالم منظم ، لاهوتى ، وأن الكائن الإنسانى هو الذى يضع عصاه على إمكانية منح معين لكلمة تقاوم هذا المعنى ، عند نقطة بعينها ، فى النهاية .

وأصل أو أساس الذى كان من قبل حالة نمطية للازدواج الذى تتحدث عنه (أو ـ فى دراسة الكتابة ـ الفعل الذى يسجل قبل أن يكون هناك معنى) هو شىء ندرسه اليوم ، ولكننا لا نستطيع ، بل حتى لا نريد ، النفاذ إليه من الداخل ، لأنه لا يمكن النفاذ إليه من الداخل إلا فى الصمت ، بينما نحن نريد أن نفهم تبعاً للمنطق الذى نصوغه ، والذى نحاول به ، بطريقة أو بأخرى ، أن نمضى أبعد ، لا لنكتشف معنى أخفاه إله ما ، بل لنمنح معنى لعالم تلك وظيفة الإنسان فيه (وأكثر من ذلك فأنت إذا لم تعرف من أين أتى الإنسان ، فإننا لا يمكن أن نكون متسقين على الإطلاق ، ذلك لأنه إذا كان السؤال واضحاً فإننا نعلم ، إذا قلنا إن الإنسان أتى من الله ، أن امرأ سيسأل : « ومن أين أتى الله ؟ » . وإذا قلنا الإنسان أتى من الطبيعى فإن امرأ آخر سيسأل : « ومن أين أتت الطبيعة ؟ » . . . وهكذا) . ولكننا نحن فى الداخل وفى هذا الموقف . وإذن ، هل يظل هذا الموقف متناقضاً بالنسبة لك ؟

Jan kott

يان كوت :

فى وقت من الأوقات ، كانت هذه العبارة لمالارميه تبدو دالة جداً : « رمية الزهر لن تلغى الصدفة أبداً » . بعد هذا الدرس الذى ألقيته علينا ، فليس من المستحيل القول « والصدفة لن تلغى رمية الزهر أبدا » .

ديريدا :

أقول « نعم » على الفور للسيد كوت . أما بالنسبة لما قاله السيد جولدمان لى ، فإنى أشعر أنه قد عزل ، فيما قلت ، الجانب الذى أسماه تدميرياً . وأعتقد ، على أى حال ، أنى كنت واضحاً تماماً فيما يتصل بحقيقة أنه ليس هناك معنى تدمير لشىء مما قلته . لقد استخدمت هنا وهناك كلمة تفكيك déconstruction التى لاعلاقة لها بالتدمير ، ويعنى ذلك القول إنها ببساطة مسألة (وهذه هى ضرورة النقد بالمعنى الكلاسى للكلمة) أن نكون يقظين إلى المتضمنات ، إلى ترسيب اللغة التى نستخدمها ـ وليس ذلك تدميراً . إنى أومن بضرورة كل شىء يتم وحتى بما تقوم به أنت ، ولكنى لا أرى سببا لأن أتخلى أو أن يتخلى أى شخص عن جذرية العمل النقدى بحجة أنه يجازف بإجداب العلم ، الإنسانية ، التقدم ، أصل المعنى ، إلخ . . وما أومن به هو أن مجازفة الجدب والإجداب هى ، دائما ، ثمن وضوح الفكر . أما فيما يخص الحكاية الاستهلالية ، فقد كان لها وضع سيىء على ، لأنها تحددنى بوصفى ملكياً متطرفاً ، أو « متطرفاً » كما كانوا يقولون فى موطنى منذ وقت ليس ببعيد ، فى حين أن فهمى لما أفعل أكثر احتشاماً وتواضعاً وكلاسية .

فيما يتصل بإشارة السيد مورازى إلى قواعد الحدث ، يجب هنا أن أعيد سؤاله ، لأنى لا أعرف ما يمكن أن تكون قواعد الحدث .

Serge Doubrovsky

سيرجى دوبروفسكى :

أنت دائماً تتحدث عن لا ـ مركز ـ كيف يمكنك ، داخل منظورك الخاص ، أن تشرح أو ، على الأقل ، تفهم ما الإدراك ؟ لأن الإدراك هو ، تحديداً ، الطريقة التى يبدو بها العالم ذا مركز لى . وأنت تقدم اللغة بوصفها مسطحة أو مستوية . الآن ، اللغة شىء آخر مرة ثانية . إنها ، كما قال ميرلو بونتى Merleou-Ponty ، قصدية عينية . وحين أبدأ من هذا الاستخدام للغة ، بقدر ما هنالك قصد للغة ، فأنا أجد ، حتماً ، مركزاً مرة أخرى . لأنه ليس هناك « واحد » هو الذى يتكلم ولكن « أنا » . وحتى إذا اختزلت الأنا ، فإن عليك أن تعرج ، مرة ثانية ، على مفهوم القصدية الذى أعتقد أنه فى قرارة فكر كامل لا تنكره أنت ، فضلاً عن ذلك . ولذلك أسألك : كيف تصالح بين ذلك ومحاولاتك الراهنة ؟

ديريدا :

أولاً أنا لم أقل إنه ليس هناك مركز ، أو إننا يمكن أن نستمر دون مركز . إنى أعتقد أن المركز وظيفة ، ليس وجوداً being ، أو واقعاً reality ، لكن وظيفة . وهذه الوظيفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً . الذات لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً . أنا لا أدمر الذات ، أنا أعين لها موقعاً (أموضعها) .

ويعنى ذلك القول أنى أعتقد أنه عند مستوى معين لكل من التجربة والخطاب الفلسفى والعلمى لا يمكن للمرء أن يستمر دون فكرة الذات . إنها مسألة معرفة من أين تأتى وكيف تؤدى وظيفتها . ولذلك أحتفظ بمفهوم المركز الذى شرحت أنه لا يمكن الاستغناء عنه ، ومفهوم الذات بالمثل ، وكل نسق المفاهيم التى أشرت إليها .

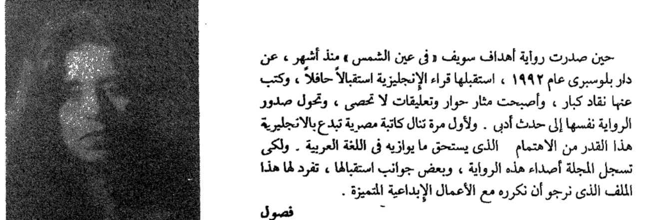
ومادمت قد ذكرتَ القصدية intentionality ، فإنى أحاول ببساطة أن أنظر إلى الـذين أوجدوا حـركة القصدية ـ التى لا يمكن فهمها فى مصطلح القصدية . أما بالنسبة للإدراك ، فلابد لى من القول إنى نظرت إليه مرة بوصفه محافظة ضرورية . وكنت محافظاً فى ذلك إلى أبعد حد . الآن ، لا أعرف ما الإدراك ، ولا أعتقد أن هناك شيئاً مثل الإدراك موجود . الإدراك ، تحديداً ، مفهوم ، مفهوم لحدس أو معـطى متأهـل من الشىء نفسه ، يقدم نفسه فى معناه ، على نحو مستقل عن اللغة ، عن نسق الإشارة . وأعتقد أن الإدراك يتوقف على مفهوم الأصل والمركز ، ومن ثم على كل ما يرتد إلى الميتافيزيقا التى تكلمت عنها ، والتى ترتد كذلك إلى مفهوم الإدراك نفسه . لا أعتقد أن هناك أى إدراك .

●

نص وإضاءات

Ahdaf Soueif

IN THE EYE OF THE SUN



حين صدرت رواية أهداف سويف « فى عين الشمس » منذ أشهر ، عن دار بلوسبرى عام ١٩٩٢ ، استقبلها قراء الإنجليزية استقبالاً حافلاً ، وكتب عنها نقاد كبار ، وأصبحت مثار حوار وتعليقات لا تحصى ، وتحول صدور الرواية نفسها إلى حدث أدبى . ولأول مرة تنال كاتبة مصرية تبدع بالانجليزية هذا القدر من الاهتمام الذى يستحق ما يوازيه فى اللغة العربية . ولكى تسجل المجلة أصداء هذه الرواية ، وبعض جوانب استقبالها ، تفرد لها هذا الملف الذى نرجو أن نكرره مع الأعمال الإبداعية المتميزة .

فصول

ture in English now exists in countries that were once ies, in many of which lew Zealand) English is the and South Africa are simi- with Gaelic and Afrikaans e Indian subcontinent, the Caribbean, East and West English coexists with litera- s, but if we think of Salman il, Wilson Harris, Derek ibe, Ngugi, Wole Soyinka, ge Lamming we are really ably substantial library of non-English works, by no ignorable. The same is ter French colonies and e, where the paradox of t directed against colonial :, Senghor) is still as lively was when it first appeared

The Anglo-Arab encounter

EDWARD SAID

Ahdaf Soueif

IN THE EYE OF THE SUN
791pp. Bloomsbury. £16.99
0747511632

appreciable corpus of scholarly works by Arabs in dealing with characters who were entirely Arab and Muslim. She was quite successful, but the oddness of the enterprise never wears off.

Asya is a complex hybrid. Her parents are academics (the mother a professor of English at Cairo University), but her upbringing is also traditionally Muslim. Nevertheless, she is educated in English literature and, as the novel opens, is caring for her cancer-stricken maternal uncle

the impotent Saif finds out about Gerald. And then there is her tiresome research, which she does at an unnamed university in the North of England. Yet, what is quite unique about the novel's second half is that Asya is revealed to be capable of accepting and living in both halves (Arabic and English) of her life, were it not that each of them also rejects a great deal of her. Saif wants her as a dutiful wife (he refuses to have sex with her before marriage) but gives her none of the emotional and physical companionship she needs; he beats, harasses, humiliates and shames her when they are together after she has been with Gerald, but can neither be with her as husband nor let her go as woman. The scenes where he cross-examines her about her sexual relationship with Stone are painful and embarrassing, but they are brilliantly done. Raw, accurate, unendingly searing, Asya's long association with Saif establishes Ahdaf Soueif as one of the most extraordinary chronicles of sexual politics now writing. That her pages are about two Arabs

---

Egypt's Middlemarch

FICTION

Anthony Thwaite admires a vast, ambitious novel

In the Eye of the Sun
by Ahdaf Soueif
Bloomsbury, £15.99

nd at important ies an emblem of the reader more n 100 political or . In our own cen *Fin Dram* is one ki's *The Makioka* to "understand" n, one needs to

important novel, he 19th century ont, the predica ral character by cter into a multi e situations, full gn which the p[illegible] is tested and reader is also nge than's *Mid[illegible]* e example. One

for all its virtues, was a transitional, even hesitant, attempt at coping with Soueif's Egyptian origins and British adoption is, amazingly, to have produced a novel — a very long one, almost 800 pages — which is both an emblematic presentation of Egypt and a character study fit to be called an Anglo-Egyptian *Middlemarch*.

The precise chronological parameters of the book are May 1967, shortly before the Six Day War, to August 1979, with an epilogue in April 1980. Asya — who is the [illegible] towards excellence and fulfilment

Egyptian society, there are expected compromises. When she marries Saif, an international go-between with whom she is deeply in love, after an engagement of over three years, she has no idea of the trials she must undergo. Saif, it seems, cannot make love to her — or, if he does, the result is a miscarriage.

When Asya goes to England to work on her doctoral thesis, choices — or chances — in her life which she had never imagined thrust themselves forward. Mario, a South African and a friend of Saif's, Gerald, a

Behind all this, the history of Egypt, the struggle with Israel, the whole wretched entanglement of international move and counter move in the game of nations and loyalties in the second half of the 20th century are baleful presences. An unhappy marriage becomes a metaphor for the painful matters of history.

And yet Asya grows, learns, survives, through a succession of closely observed, grippingly and often wittily observed experience, so that finally her conditioning, her frustrated choices, her search for "life itself", eventually move towards a resolution — beautifully seen in the final pages of the novel in which a possible prince is "from the time of Rameses the Second".

PYRAMIDS AND PRECINCTS... caught between dull England and bright Egypt, the heroine of Ahdaf Soueif's novel sheds light on both

By Penelope Lively

At just short of 800 pages, **In the Eye of the Sun** (Bloomsbury, £15.99) must rate as one of this year's longest novels, whatever else it may be. Ahdaf Soueif has been saddled with the sort of blurb that makes any self-respecting author flinch "a significant, near miraculous original: the Great English Novel about Egypt which is also the Great Egyptian Novel about England." The only value of

to invade her life and effectively to destroy her marriage. We leave her, eventually, back in Cairo once more, free of Gerald but also bereft of Saif. Like her mother, who has had to come over and serve time in the dire northern campus in order to help her daughter over the crisis, we feel a considerable exasperation with Asya's capacity for disruption and emotional catastrophe.

BOOKS
FICTION

Eastern psyche under western eyes

By Rana Kabbani

IN THE EYE OF THE SUN
by Ahdaf Soueif, Bloomsbury £16.99

SOCIETIES, it could be argued, become knowable only from the literature they produce. Could a Martian learn much about nineteenth-century England without Dickens? Would Latin America have emerged from its solitude without García Márquez? Quite single-handedly, Ismail Kaderé brings Albania to us, in from the cold.

class Egyptian family who grows up in Cairo. Her life seemingly charted out for her despite a background of war and political upheaval. She falls in love and marries Saif, an intelligent but frustrating man, only to find her sexual life growing more and more problematic. Unhappy, she leaves for England and a PhD. There, her certainties crum

---

Asyah and Saif

Frank Kermode

In the Eye of the Sun
by Ahdaf Soueif.
Bloomsbury, 791 pp., £15.99, 25 June, 0 7475 1163 2

This remarkable novel labours under what some might think serious disadvantages. First of all, at around four hundred thousand words it could be thought on the long side for a

You have by now learned to put up with the 'hads', but what about the 'woulds'? They aren't, as it were, far enough back: but English offers no tense, no sort of continuous pluperfect, to register the sense of 'had would'. The

● قام بالترجمة : هالة البرلسي ، غادة نبيل

اللقــاء الـعــربى الإنجليزى

إدوارد سعيد

يـوجد الآن العـديد من الأعمـال الأدبية المكتـوبة بـاللغة الإنجليــزيـة التى تنتمى إلى البلدان التى كـانت فيـها مضى مستعمرات بريطانية . وتمثل اللغة الإنجليزية اللغة المشتركة ، فى بعض هذه البلدان ، مثل كندا أو أستراليـا ونيوزيلنـدا ، ولا يختلف الحال كثيرا فى إيرلندا وجنوب أفريقيا ؛ فالإنجليزية هى اللغة السائدة رغم مزاحمة اللغة الغيلية والأفريكانية لها . ونجـد الأدب المكتوب بـالإنجليزيـة فى شبه القـارة الهنـديـة والأجزاء البريطانية من الكاريبى، وشرق وغرب أفريقيا جنبا إلى جنب الأدب المكتوب بغيره من اللغات . وإذا نظرنا إلى كتابات سلمان رشدى ، وأنيتاديساى ، وويلسون هاريس ، وديريك ولكوت ، وشينوا آتشيبى ، ونجوجى ، وول سوينكا ، وج . م . كويتزى ، وجورج لاينج سنكتشف أننا بصدد مكتبة عامرة غنية إلى أبعد حد من الأعمال غير البريطانية المكتوبة بـاللغة الإنجليزية ، وكلها كتابات لا يمكن أن توصف بالسطحية ومن ثم لا سبيـل إلى إغفالهـا . وينطبق ذلـك عـلى المستعمـرات الفرنسية بالمثل . وينطوى ما أنتجته من أدب فرانكوفونى ـ على مفارقة أنه مكتوب بـاللغة الفـرنسية ويتجـه ضد الاستعمـار الفرنسى . ولا تزال كتـابات فـانو ، وسيـزير ، وسنجـور ، حية ، وفاعلة تماما ، كما كانت عندما ظهرت لأول مرة منذ جيل أوجيلين .

ولكن كل ذلك لا ينطبق على الوطن العربى الذى كان مقسما إلى وقت قريب بين الاستعمارين : البريطانى والفرنسى ؛ ففى الجزائر والمغرب نجد العديد من الكتـاب العرب والمسلمين لا يستخدمون إلا اللغة الفرنسية عندما يكتبون ، أذكر منهم : كاتب ياسين ، وآسيا جبار ، وعبد الكبير الخطيبى ، وطاهر بن جلون . ولكن فى هـذين البلدين نفسيهـما نجـد أيضـا أن الاستقلال السياسى عن فرنسا قد أفرز أدبـاً جديـداً باللغـة العربية فى كل من الشعر والرواية والنقد والتاريـخ والتحليل السياسى ، بل المـذكرات الشخصيـة ، وتلك كتابـات يتم تـداولها الآن ، ليس عـلى المستوى المحـلى فحسب ، بـل فى الجانب الشرقى كله من العالم العربى أو ما يسمى بالمشرق .

ولقد كان هناك دوما أدب لبنانى لا يستهان به مكتوب باللغة الفرنسية ، جنبا إلى جنب الإنتاج العربى الأكثر تميزا ، وقد كان لبعض نماذج هذا الأدب الفرانكو لبنـانى ، من مثل مقـالات ميشيل شيحة ، أثر سياسى مهم فى تزويد الطائفة المارونية بهوية غير مسلمة بل غير عربية كذلك فى مجتمع سنى عربى ، ولكن ذلك لا ينتقص من المقدرة الأدبية الفذة لكتاب آخرين مثل : جـورج شحادة ، وإيتـل عدنـان ، ونـاديـة توينى ، وصـلاح ستيتيه ، وغيرهم من الكتاب الذين تعتبـر أعمالهم المكتـوبة باللغة الفرنسية أعمالاً لبنانية صميمة بل عربية صميمة أيضا

أما فيما يتصل بأدب المشرق المكتوب باللغة الإنجليـزية ، فمن المحير أنه فى مجمله أقل تأثيرا وإحكاماً من نظيره المكتوب بالفرنسية ، ونذكر من الكتاب الذين نضجوا فنيا قبل الحرب العالمية الثانية : إدوارد عطية ، وجـورج أنطونيـوس ، ولكل منهما عمل رئيسى واحد . ويبقى كتاب (العـرب ينهضون) لأنـطونيوس هـو الكتـاب الكلاسى التـأسيسى للقـوميـة العربية ، وإن كان غير ذى بال فيما عدا ذلك .

أما ثريا ابنة جورج أنطونيوس فقد كتبت روايتين باللغة الإنجليزية ، ولكن ما كتبته الابنة لا يختلف عن أعمال أبيها من حيث إنها جميعا مجرد نماذج متفرقة . ولم يكتب جبرا إبراهيم جبرا على مدى عمره الإبداعى الطويل سوى رواية واحدة باللغة الإنجليزية ، وبضع مقالات نقدية فذة جنبا إلى جنب رواياته وأشعاره الشهيرة باللغة العربية . وهناك أيضا عدد ضئيل من الكتاب المصريين لعل أهمهم وجيه غالى ومجدى وهبه ممن أنتجوا عددا قليلا من النصوص الأدبية باللغة الإنجليزية .

ولاشك فى وجود أسماء أخرى هنا وهناك . ولابد أن ثمة العديد من الأبحاث التى كتبها كتاب عرب باللغة الإنجليزية . ولكن إذا ما قورن كل ذلك بالإنتاج الفرنسى فى شمال أفريقيا ولبنان ، فإن قائمة الأعمال الإنجليزية فى مجملها تبدو غير ذات بال .

ولم أستطع التوصل إلى سر ذلك ، خاصة أن النفوذ البريطانى ظل متغلغلاً لسنوات طويلة فى العالم العربى ، كما أن هناك العديد من المدارس الإنجليزية رفيعة المستوى والعديد من الجامعات الناطقة بالإنجليزية فى العالم العربى . ولم أجد حلا ، بالمثل ، للّغز الكامن وراء حقيقة أن اللقاء بين الثقافتين العربية والفرنسية قد نتج عنه حصاد أدبى أكثر تميزاً من الذى نتج عن لقاء الثقافتين العربية والإنجليزية . هل يمكن أن نعزو السبب إلى أن استخدام اللغة الإنجليزى فى الأدب قد ظل حكراً على بضعة أفراد متفرقين ينتمون إلى أقلية دينية معينة ؟ أم يرجع السبب إلى أن اللغة الإنجليزية كانت تستخدم فى فروع معينة من العلم فحسب ، من مثل الإدارة والعلوم الاجتماعية والسياسة الدولية ؟ كل ذلك جائز ، يضاف إليه أنه فى ذلك الوقت ظهرت طفرة فى الكتابة العربية جعلت الكتاب القلائل الذين يستخدمون الإنجليزية يبدون كمن يشذ عن القاعدة . ولكن لماذا ينطبق ذلك على الإنجليزية دون الفرنسية ؟ ذلك هو السؤال الملح الذى يجب على كل كاتب مصرى ، أو فلسطينى أو عراقى أو أردنى ، أن يواجهه . وتقدم لنا رواية أهداف سويف الجديدة الإجابة . وهى أن اللغة الإنجليزية تكون أكثر ملاءمة عندما يكون موضوع الرواية وأحداثها يدور فى إنجلترا ، بين أشخاص معظمهم من الإنجليز ، وهو للغرابة ما لا يحدث فى الرواية العربية المعاصرة أو حتى فى أجزاء منها ، فقد كان واحد من أوائل موضوعات الكتابة فى الوطن العربى هو « الفرنجة » ، و« الفرنجة » هو اللفظ الذى يطلق عادة على الأوروبيين . وكانت هذه الكتابات تتناول هؤلاء الأجانب على أنهم كائنات غامضة ، غريبة ، ومثيرة للإعجاب أحيانا ، يمكن وصفها والإفادة منها ، لكن يظل التناول مقصورا على الشكل الخارجى دون الجوهر . ومن هنا ، كان الشىء الجديد الذى تقدمه أهداف سويف فى رواية (فى عين الشمس) هو أنها تكتب عن إنجلترا وعن مصر من الداخل ، مع أن مسقط رأس بطلتها « آسيا العُلما» هو مصر ، كما أنها تدين بديانتها وهى الإسلام . لقد قضت آسيا المرحلة المبكرة من تعليمها فى مصر ، أما بريطانيا فهى موطن دراستها العليا ونضجها وإبداعها الأدبى . ويلاحظ أن أهداف سويف عندما كتبت (عائشة) التى نشرت عام ١٩٨٣ قصرتها على الحياة المصرية ، وكان عليها أن تكتبها بلغة إنجليزية تحقق المعادلة الصعبة فى استخدام لغة إنجليزية اصطلاحية جزلة للتعبير عن شخصيات عربية ومسلمة ، وقد نجحت « أهداف » فى ذلك ولكن صعوبة تلك المهمة وغرابتها ظلتا قائمتين .

نعود إلى « آسيا » ، وهى نتاج خليط معقد ، فوالدها ووالدتها أستاذان بالجامعة . أمها أستاذة الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة ، وآسيا نفسها دارسة للأدب الإنجليزى ، ومع ذلك فقد نشأت نشأة إسلامية صرفاً . ونراها فى مطلع الرواية الذى تجرى أحداثه فى منتصف عام ١٩٧٩ تفكر فى خالها حامد المريض بالسرطان الموجود بإنجلترا ، ثم تعود بالذاكرة إلى مايو ١٩٦٧ وقبل الحرب مع إسرائيل بأيام لتتذكر أن هذا الخال قد أصبح معاقا نتيجة لحادث سيارة مروع ، وكلها ذكريات أساسية فى تكوين وجدان آسيا وتشكيله ، ثم تبدأ الأحداث الفعلية للرواية بآسيا فتاة مراهقة ، ونراها تجتاز فترة الامتحانات ، ونعيش معها أول حب فى حياتها ، ونتعرف قصة عائلتها الكبيرة الممتدة التى تقصها علينا بتمهل وتفصيل شديد . وإذا كانت أحداث (عائشة) تقع فى جو شبه فولكلورى بعيدا تماما عن السياسة ، فإن أحداث (فى عين الشمس) تقع وسط تاريخ سياسى مضطرب ؛ من صدمة حرب ١٩٦٧ ، وقسوة حرب الاستنزاف ، وقيام الاشتراكية العربية ، وموت جمال عبد الناصر (وهو الحدث الذى عبرت

عنه أهداف بطريقة غاية فى الإبداع مما جعله من أكثر أحداث الرواية رسوخا فى الذهن) ورحلة السادات إلى القدس واتفاقيات كامب ديفيد ، وقصف الجنوب اللبنانى ، وظهور حركة المقاومة الفلسطينية والاحتلال الاسرائيلى للضفة الغربية وغزة .

توظف المؤلفة هذه الأحداث التاريخية أحيانا بوصفها مهادا للأحداث اليومية العادية ، وفى أحيان أخرى نجدها تقدمها بوصفها صورة مضادة للعالم الخاص بالبطلة ، ولكننا فى كثير من المواضع نجد أن السياسة تؤثر تأثيرا فعالا فى الشخصيات ، فالتناقض بين السادات وعبد الناصر يتجلى لنا من خلال إيمان « آسيا » بأن الأول مساوم مراوغ بينما الثانى يمثل رمزاً قومياً وشخصية أبوية محبوبة ؛ وأيضا من خلال « حسين » زوج « دينا » ، الأخت الصغرى لآسيا ، وهو شاب يسارى زج به فى السجن فى عهد السادات ، ومن خلال « سيف » زوج آسيا الذى يعمل فى المخابرات العسكرية « السورية » فى دمشق ، كما أن أحداث الشغب التى قامت بسبب زيادة أسعار الخبز فى بداية عام ١٩٧٧ أتاحت الفرصة للعديد من المناقشات السياسية المحتدمة بين « آسيا » وأصدقائها ، هذا بالإضافة إلى أن حضور إليوت ريتشاردسون وروبرت همفرى لجنازة عبد الناصر قد جعل سيف يتنبأ أن السادات سيصبح وثيق الصلة بالولايات المتحدة قريبا . ولكن أفضل أجزاء الرواية التى يبلغ فيها المزج بين الحياة الخاصة والعامة ذروته هو عندما تتأمل « آسيا » الاختلافات بينها وأمها « لطيفة » فى مسألة ترك اللغة العربية والاتجاه إلى الإنجليزية ، ففى حين يمثل هذا القرار للطيفة مرسى قراراً ثوريا لأن جيلها هو الجيل الذى انتزع جامعة القاهرة من البريطانيين بعد ثورة ١٩٥٢ مباشرة ، فإن القرار نفسه لم يكن يحمل لآسيا مجداً أو انتصاراً ، فقد ذهبت إلى إنجلترا للحصول على رسالة الدكتوراه لمجرد حاجتها لأن تذهب بعيدا عن عملها وطلابها ومحيطها الاجتماعى بأسره ، وأن تقيم جدارا يفصل بين ذلك كله وذاتيتها العنيدة ، ومن هنا جاءت كل الأحداث السياسية فى الرواية أحداثا شخصية ، نفسية وشعورية . وينطبق ذلك على النصف الثانى من الرواية بوجه خاص ، إلى درجة أن المزج بين ما هو سياسى وما هو نفسى يصل فى بعض الأحيان إلى أبعد حد من التركيز والتكثيف .

إن أقوى أجزاء رواية (فى عين الشمس) هو ذلك الجزء الذى تستعرض فيه أهداف سويف القيود المفروضة على حياة آسيا من حيث هى امرأة عربية تعانى من زوجها « سيف ماضى » المفرط فى التحفظ والاحتشام والذى يتحول فى بعض الأحيان إلى شخص سادى ، وتعانى أيضا من « جيرالد ستون » ذلك العشيق الإنجليزى الفظ الذى يستحوذ عليها جنسياً ، وتعانى كذلك من رسالة الدكتوراه المليئة بالرطان وبكل ما هو غريب ومعقد ، وتورد أهداف فقرات عديده منها فى أكثر من موضع فى الرواية . تشكل هذه المجموعة من الأعباء ما تطلق عليه آسيا « الجزء التعس » من حياتها ، الجزء الذى يبدأ بسلسلة طويلة من الرغبات الجنسية المكبوتة مع سيف ، ولحظات غير مشبعة من المتعة المحرمة مع جيرالد ، يتلوها وصف تفصيلى للعذاب الذى يسومه الزوج الضعيف جنسيا لزوجه ، عندما يعلم بأمر ذلك العشيق ، ثم هناك أيضا رسالة الدكتوراه المضنية التى تعمل فيها البطلة فى جامعة مجهولة الاسم فى شمال إنجلترا . ولكن يظل أكثر أجزاء النصف الثانى من الرواية تفرداً هو ذلك الجزء الذى يصور لنا قدرة آسيا على التوفيق بين الشطرين العربى والإنجليزى فى حياتها ، مع أن كل جزء منها يحاول أن يلفظ الآخر ، ففى الوقت الذى يريد سيف لزوجه أن تكون زوجا وفية ، لا يحقق لها أى إشباع عاطفى أو جسدى ، كما يرفض أن يمارس معها الجنس قبل الزواج . والنتيجة أنه ينهال عليها ضربا وسبابا وإهانات مقذعة ، عندما يعلم بأمرها مع جيرالد ، أى أنه لا يستطيع أن يكون زوجا حقيقيا لها ، وفى الوقت نفسه لا يريد أن يتركها لتحيا حياتها ، بوصفها امرأة . وتعد المشاهد التى يستجوبها فيها زوجها عن تفاصيل علاقتها الجنسية مع جيرالد من أكثر المشاهد إيلاما وإثارة للحرج . ومع ذلك فقد كتبت ببراعة فائقة . إن تصوير أهداف سويف العفوى ، الدقيق ، واللاذع ، للمعاناة التى تحسها آسيا مع سيف يجعل منها واحدة من أكثر الكاتبات اللاتى يتناولن موضوع العلاقات الجنسية تميزاً . وكون الزوج والزوجة من العرب قد جعل الرواية أكثر تفردا ، نظرا لندرة ذلك سواء فى الروايات الإنجليزية أو العربية . إن جيرالد لا يفهم شيئا عن مهاد آسيا ، كما أنه لا يستطيع أن يمنحها ثقته الكاملة ، وبالتالى فإنه لا يستطيع أن يستحوذ عليها كلية ، وتخف وطأة الحزن على آسيا نسبيا ، عندما تشغل نفسها بكتابة رسالة

الدكتوراه القاسية . ومن هنا ، فإن الرواية هى عرض للصراع الثقافى الذى تعيشه البطلة ، وهو المحل نفسه الذى تعانيه بطلات روايات جورج إليوت التى تشير إليها أهداف سويف فى مواضع كثيرة من روايتها ، ولكن تبقى « آسيا » شخصية فريدة ليست تكرارا لأية شخصية من شخصيات جورج إليوت الشهيرة .

هل يمكن وصف رواية (فى عين الشمس) بأنها رواية عربية كتبت باللغة الإنجليزية ؟ نعم ، ولكن السبب فى ذلك لا يرجع فحسب إلى المهاد العربى للبطلة ، وعائلتها ، وأصدقائها ، بل لأن أهداف سويف قد استخدمت فى تصويرها المستنير لشخصية آسيا لغة رفيعة للغاية لا تشعرنا لحظة واحدة أنها مجرد ترجمة إنجليزية دقيقة لنص كتب فى الأصل باللغة العربية ، فالرواية إنجليزية أصيلة ، وقوية ومليئة بالتراكيب الاصطلاحية ، وإن كانت روحها عربية صرفاً . وتتباين اللغة التى تستخدمها آسيا بين ما هو منمق وما هو مقتضب ، أو تلميحى ، أو همجى ، أو مؤلم ، أو شعرى ، أو أخرق أو متدافع . ولا يجب أن ننظر إلى آسيا على أنها رمز أو تجسيد للمرأة العربية ، لأنها شخصية مصرية صميمة ، وجدت نفسها فى بيئة غربية ، وحافظت على مصريتها رغم ذلك .

وتعود آسيا إلى مصر وإلى الإسلام فى خاتمة الرواية بعد أن تخلصت من سيف وجيرالد ، تعود إلى مصر حيث الآيات القرآنية ، وأغانى أم كلثوم ، وصور عبد الناصر ، والقاهرة التى نجت من الاحتلال البريطانى ليأتى السادات كى يحيلها إلى مركز تجارى أمريكى ، يختلط كل هذا بذكرياتها العائلية وشعورها بكيانها من حيث هى امرأة مصرية لكل العصور . وفى المشهد الختامى من الرواية ، نجد آسيا تقف مبهورة أمام تمثال لامرأة فرعونية راقدة فى الرمال ، ويحذرها فلاح عجوز من أن تظل واقفة هكذا أمام التمثال ، أو أن تلتقط له صورا فوتوغرافية ، ولكنها تقنعه بالسماح لها بتصوير التمثال ، وفيما هى واقفة تتأمل النظرة الهادئة التى تكسو وجه التمثال ، برغم ما يحيط به من قتامة وكآبة ، إذا بها ترى نفسها بوضوح « فى ضوء الشمس » ، امرأة مصرية تحملت وقاومت مثالب الحياة الحديثة والحياة فى المنفى ، وظلت كما هى ، لم تتغير .

هذه الخاتمة ليست نهاية للرواية ؛ بل هى استراحة مؤقتة ، خالية من عبء تقديم كشف حساب للبطلة أو النطق بأحكام نهائية تعسفية ، وإنه لمن أسباب نجاح رواية (فى عين الشمس) أن أهداف سويف ، برغم كل الإغراءات ، لم تضع نفسها فى قالب المدافع عن الغرب فى مواجهة الشرق ، أو أن تنصر العرب ضد الأوروبيين ، بل حاولت بكل صبر وهدوء أن تقدم لنا كلا الجانبين ، وتذهب مع آسيا إلى حال سبيلها ، آسيا التى لا تنتمى بكل كيانها إلى جانب دون الآخر ، على الأقل من الناحية الإيديولوجية . لقد نقلت أهداف سويف تجربة الانتقال من الجانب العربى إلى الجانب الغربى ثم العودة مرة أخرى بطريقة بارعة كل البراعة ، ودون تعصب أو لهجة خطابية . ولأن آسيا مطمئنة إلى عروبتها وإسلامها فلم تشعر بالحاجة إلى إثبات ذلك ، والشىء البديع فى الرواية أن أهداف يمكن أن تقدم مثل هذه الهجرة التى قامت بها آسيا باللغة الإنجليزية ، ومن ثم تظهر أن الصياغة التقليدية للخطاب العربى (والغربى) عن الآخر لم تعد كما كانت عليه . ففى الواقع ، هناك الكثير من ثراء الرؤية والقدرة على تخطى الحواجز ، وأخيرا التكامل الإنسانى الوجودى . ومن يهتم بملصقات الهوية القومية على أية حال ؟

●

ميدلمارش المصرية

أنتونى ثويت

هناك نوع مهم من أنواع الرواية يغدو رمزا لأمة ، يخبر القارىء عن أناس هذه الأمة أكثر مما تفعله مائة دراسة سياسية أو اجتماعية . مثال ذلك ، فى هذا القرن ، رواية (طبلة الصفيح) لكاتبها الألمانى جونتر جراس ورواية (الأخوات ماكيوكا) لكاتبها اليابانى تانيزاكى ، اللتان تشبعان حاجة القارىء لفهم ألمانيا واليابان .

وهناك نوع آخر من الرواية لا يقل أهمية عن النوع الأول ، وهو النوع الذى كان سائداً فى القرن التاسع عشر ، حيث يعرض المؤلف لمحنة الشخصية المحورية ، عن طريق الزج بهذه الشخصية فى العديد من المواقف الصعبة ، ويتم ذلك على أكثر من محور ، سواء فى الحبكة الرئيسية أو فى الحبكات الثانوية ، مما يشكل أكثر من امتحان للشخصية الرئيسية وللقارىء على السواء . وتعد رواية (ميدلمارش) الإنجليزية لجورج إليوت خير مثال لهذا النوع من الروايات ، بحيث لا يمكن للمرء أن يقرأ هذه الرواية دون أن « يتحد » مع بطلتها دوروثيا .

إن ما فعلته أهداف سويف فى رواية (عائشة) أول أعمالها الروائية الطويلة التى تمثل ، برغم كل محاسنها ، مجرد محاولة انتقالية وجلة من الكاتبة للتوفيق بين أصولها المصرية وبيئتها الإنجليزية الجديدة ، قد تمخض عن رواية ، بل رواية طويلة للغاية ، تصل إلى حوالى ثمانمائة صفحة ، تقدم مصر تقديما رمزيا . وفى الوقت نفسه دراسة لشخصية محورية ، على نحو يمكن معه وصف الرواية بأنها (ميدلمارش) الأنجلو ـ مصرية .

يمتد الإطار الزمنى المحكم لرواية (فى عين الشمس) منذ مايو ١٩٦٧ قبل حرب الأيام الستة بفترة وجيزة إلى أغسطس ١٩٧٩ ، بالإضافة إلى خاتمة تصل بنا إلى شهر أبريل من عام ١٩٨٠ . « وآسيا » ، وهو اسم الشخصية المحورية أو دوروثيا (فى عين الشمس) ، وهى تلك الفتاة المراهقة التى نراها فى بداية الرواية تنضج تدريجياً إلى أن نخالها أصبحت امرأة رشيدة مع نهاية الرواية . ولدت آسيا فى عائلة موسرة ، متميزة علميا وأكاديميا فى مدينة القاهرة ، ومن هنا كان عليها أن تثبت جدارتها بل تميزها ، وها هى تغدو فتاة ذكية تبث فيها أمها المولعة بإنجلترا ، وبكل ما هو إنجليزى ، حب دراسة الأدب الإنجليزى .

ولكن حتى فى هذا المستوى المتميز لصفوة المجتمع المصرى ، فهناك حلول وسطى لابد من قبولها ، وإحباطات لابد من مواجهتها ، فمثلا عندما تتزوج آسيا من سيف الذى تحبه بشدة ، بعد خطبة امتدت أكثر من ثلاث سنوات ، لايكون لديها أدنى فكرة عن المحن التى عليها أن تجتازها ، ومنها أن سيف غير قادر ، فيما يبدو ، على ممارسة الجنس ، وإن فعل فإن النتيجه تكون الإجهاض .

وعندما تذهب آسيا إلى إنجلترا للحصول على درجة الدكتوراه تكتشف أن الخيارات أو الفرص المتاحة لها فى حياتها الجديدة ، والتى لم تكن تتخيلها يوما ، قد بدأت تنهمر من كل

صوب وحدب ، فها هو « ماريو » وهو رجل من جنوب أفريقيا وأحد أصدقاء سيف يعترف لها بحبه ، وها هو « جيرالد » ، ذلك الشاب الضائع الذى يعمل لنيل درجة الماجستير فى التسويق ، يعلن عن وجوده فى حياتها ويهبها نفسه ، بل إن ذلك الأخير يلح عليها فى اتخاذ قرارات مصيرية لاقبل لها بها .

ومن وراء ذلك كله ، يقبع تاريخ مصر ، وكفاحها مع إسرائيل ، ووقوعها فى شرك التحرك الدولى الشائك فى لعبة السياسة المراوغة والانتماءات الدولية ، فى النصف الثانى من القرن العشرين ، يبدو تاريخ مصر تتابع كيانات مشئومة يغدو معها زواج آسيا الفاشل رمزاً لتصاريف التاريخ المؤلمة .

ولكن على الرغم من ذلك كله تنضج آسيا وتتعلم وتحاول البقاء عبر مجموعة متعاقبة من التجارب القاسية والمحكات المرسومة بدقة وذكاء يأخذ بالألباب ، حتى إن تبدل آسيا وتقلبها وفشلها فى الوصول إلى الاختيارات المثلى وبحثها الدائم عن « الحياة نفسها » ، كل هذا يؤدى بها بطريقة غاية فى الرقة - إلى حل نراه يتبدى فى أبهى صوره فى الصفحات الأخيرة من الرواية ، حيث يتم الكشف عن إحدى الأميرات من عهد رمسيس الثانى .

لقد استحوذت على هذه الرواية ، استغرقتنى إلى الدرجة التى تحملنى على الاعتراف بأنها تحفة أدبية .

●

أهرامات وأفنية

بنيلوبى لايفلى

تعد رواية (فى عين الشمس) واحدة من أطول روايات هذا العام ؛ إذ تربو صفحاتها على ثمانمائة صفحة ، بخلاف صفحات أخرى عديدة . لقد كانت أهداف سويف مكبلة بالكلمات التى استخدمها الناشر للتعريف بالكتاب والتى تجعل أى مؤلف يحترم نفسه يجفل ، إذ يقول : «إنها رواية هامة وشبه معجزة ، إنها الرواية الإنجليزية العظمى عن مصر وفى الوقت نفسه الرواية المصرية العظمى عن إنجلترا» ، ولعل القيمة الوحيدة لهذه المبالغة السخيفة أنها تشير إلى موطن قوة أهداف سويف بوصفها كاتبة تجمع بين عالمين ، فهى تعرف إنجلترا معرفة عميقة للغاية مع أنها مولودة فى مصر . ويضفى هذا القدر من مرونة رؤ ية أهداف سويف ، واتساعها ، بعداً آخر على سردها الرحب المتمهل لحكاية فتاة مصرية شابة بما فيها من حب وتجارب حياتية ، إلى أن تبلغ الثلاثين من عمرها . ولكن الرواية أعمق وأرحب من ذلك بكثير ، إذ نجد أن أهداف ، بذكاء لماح ، قد جعلت من«اسيا» الشخصية المحورية ، أداة لتصوير حياة الأسرة المصرية المتوسطة بكل دقة ، وأولت عناية خاصة لمكانة المرأة بها ونتعرف فى أسرة آسيا على والديها اللذين يحظيان بمكانة أكاديمية رفيعة ، وعلى أختها المثالية العنيدة ، وعلى العمات والخالات والأعمام والأخوال ، وعلى ذكرياتها مع جدها وجدتها الحبيبين. وتتدفق كتابة أهداف سويف المفعمة بالمعانى عن العلاقات الحميمة بين النساء ، ونلمس دفئاً وحيوية فى ذلك الجزء من الرواية الخاص بالأسرة وما يجرى بين أفرادها من مناقشات ، فنرى آسيا مع والدتها ومع صديقتها كريسى ، ثم نتعرف على سيف بعد ذلك بقليل ، الحب الوحيد لآسيا والزوج المنتظر .

ونتأرجح مع زمن الرواية إلى الوراء تارة وإلى الأمام تارة أخرى ، وإن كنا نتعرف الماضى باستفاضة . ففى المهاد ، نجد الشرق الأوسط يغلى بين الصراع العربى الإسرائيلى ، ومشكلة منظمة التحرير الفلسطينية ، والأردن ، وظهور الحماس القومى . وفى غمرة تدفق الأحداث ، نجد المؤلفة تتوقف بين الحين والآخر لتروى شيئا ما بشكل يذكرنا بالطريقة التى نراها على شرائط الأخبار التى ترد من وكالة رويتر مثلا ، حين يقطع خبر هام وصل للتو تسلسل المقال السابق له ، وهو أسلوب عسير فى السرد،ولكن أهداف سويف قد طعمته بأسلوبها فى الكشف عن أدق خلجات الشخصيات والتغلغل فى حياتها بدرجة تجعل القارىء يتفاعل معها بكل حواسه ، فيقلق مع كريسى لاختفاء حبيبها ، وابن عمها الذى ذهب إلى سيناء أثناء حرب ١٩٦٧ ولم يصلها خبر منه أو عنه منذ ذلك الحين ، ويجزع مع آسيا للقبض على زوج أختها الذى سجن وعذب لقيامه ببعض أعمال الشغب والتخريب الطفيفة التى لا تكاد تذكر .

ولكن يبقى زواج آسيا من سيف بعد أربع سنوات من الرغبة الموءودة هو محور الرواية . هى تملؤها الرغبة والشبق ، وهو يتعلل بحتمية الانتظار والتمهل . وأخيرا تتزوج آسيا من سيف لتفاجأ بأن عليها أن تحيا حياة تعسة من الكبت الجنسى الذى ينطوى عليه زواج مع إيقاف التنفيذ ، ذلك على الرغم

من أنها فى إحدى المرات قد حملت بطريقة أشبه بالمعجزات ولكن النتيجة كانت الإجهاض . وهكذا ظل الزوجان حبيسى دائرة أزمتهما الجنسية وسوء الفهم العاطفى ، من زوجة ترى أن زوجها لا يعيرها القدر الكافى من الاهتمام ، والزوج على الطرف المناقض يشعر بالنبذ .

تذهب آسيا للالتحاق بإحدى جامعات شمال إنجلترا للحصول على درجة الدكتوراه عن «الاستعارة» فى الشعر الإنجليزى . وهنا ندلف مع البطلة إلى النصف الثانى من الرواية ، حيث الوصف القوى الممتع للحرم الجامعى الموحش ، ومناطق التسوق فى يوم تغلق فيه المتاجر أبوابها فى ساعة مبكرة ، والأماكن التى يصفها الإنجليز بالشواطىء وليست كذلك من قريب أو بعيد ، والبحر الذى تقف أمامه آسيا مشدوهة . وعندما يبلغ القارىء هذه المرحلة من الرواية يكون قد اتحد تماما مع هذه البطلة الجذابة الذكية إلى درجة تجعله يشاركها معاناتها فى قراءة بعض الكتب المبهمة التى تُعنى بالتحليل النقدى للشعر الإنجليزى ، والمقالات الأكاديمية العسيرة التى «يبدو فهمها كمضغ الحصى» ويقاسمها القارىء شوقها إلى شمس مصر وبهائها .

تلوح لآسيا كارثة فى هيئة شخص كريه يدعى جيرالد يعمل لنيل درجة الماجستير فى التسويق ، فيقع فى حب آسيا وتستسلم له الأخيرة دون مبرر منطقى ، فهى لا تزال تحب سيف ، ولكنها تسمح لهذا الفاسق الغادر أن يغزو حياتها ويدمر زواجها .

وتعود آسيا إلى القاهرة مرة أخرى بعد أن تحررت تماما من جيرالد ، وإن كانت قد حرمت أيضا من سيف . ولا يسعنا إلا أن نشارك أمها شعورها بالسخط العارم إزاء ما وجدت عليه ابنتها من تمزق وانهيار وضياع عاطفى ، عندما ذهبت إليها فى الحرم الجامعى بشمال انجلترا لتقضى معها بعض الوقت حتى تجتاز الابنة محنتها .

ويبقى السؤال : هل هناك مبرر لطول الرواية بهذا القدر المبالغ فيه ؟ لابد لنا أن نعترف أن هناك مواضع تتأرجح فيها الرواية على حافة الهاوية ، حيث تعطى انطباعا قريبا مما تتركه الروايات الرخيصة المثيرة للغرائز ، وهو الأمر المضلل لأن رواية (فى عين الشمس) عمل تأملى ذكى ، وهناك مواضع أخرى نجد فيها إسرافاً مخلا فى الحوار ، كما أننى لا أستطيع إنكار الأثر الإيجابى الذى كان سينتج عن تسليم الرواية لمراجع يختصرها بعض الشىء ، ولكننى ــ بعد أن بحث بما فى نفسى صراحة ــ يحق لى أن أعقب بأننى قد قرأت الرواية باستغراق واستمتاع كاملين .

●

فى عين الشمس
قراءة أولية

رضوى عاشور

تفرض المقارنة نفسها ؛ إذ يصعب على القارىء العربى لرواية (عين الشمس) ، (دار بلومسبرى ، لندن ، ١٩٩٢) ، ألا يتذكر ذلك النص الروائى الأول الذى كتب العلاقة بين « الأنا » و« الآخر » . ومع ذلك ، فالمسافة بين « محسن » ، بطل (عصفور من الشرق) ولسان حال الكاتب ، و« آسيا العُلَما » بطلة رواية أهداف سويف ، مسافة شاسعة ودالة . فالأنا فى نص الحكيم كالعصفور ، هشّة تتخبط فى فضاء الآخر ، مرتبكة وموزعة بين غرب يسحرها ، فتتطلع إليه تطلب القرب منه ، وغرب يجرحها فتثأر منه بتمجيد ذاتها دفاعا ورد فعل . أما الأنا فى (عين الشمس) فأكثر ثباتا ، لا تتغنى برسوخ جذورها ولا تستشعر الحاجة لتمجيد الذات أو الدفاع عنها .

والمسافة بين (عصفور من الشرق) ، (١٩٣٨) ، (وعين الشمس) ، (١٩٩٢) ، مروراً بـ (موسم الهجرة إلى الشمال) ، (١٩٦٤) ، مسافة من التجارب الدالة تاريخيا ، يتعين على الدارسين مستقبلا فحصها ، ليس فقط من زاوية الأدب وتاريخه ولكن أيضا من زاوية التاريخ العام

تحكى رواية (عين الشمس) عن « آسيا العُلَما » : فتاة من الطبقة الوسطى المصرية ، حصلت على الثانوية العامة عام ١٩٦٧ ، وتخرجت من قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة ، وتزوجت ، وسافرت إلى إنجلترا وحدها لمواصلة تعليمها . وفى غربتها عانت وتخبّطت وارتبكت حياتها الزوجية ، وصادقت شابا إنجليزيا ، فلم تزدها العلاقة به سوى تعثر على تعثر . ثم استطاعت ، فى نهاية المطاف ، أن تحقق قدرا من التوازن النفسى .

هما رحلتان فى رحلة : رحلة البراءة إلى التجربة ، ورحلة فتاة مصرية إلى غرب تألفه عبر سنوات إقامتها فيه مع والديها ، وعبر معرفتها ودراستها لآثاره الأدبية . وفى الرحلتين معاناة ووحشة ، ونضج فى نهاية المطاف ، يُكتسب ويُضفى على البطلة امتلاءً لا يخلو من حزن . وشاطىء الوصول فى الحالتين ملامسة أليفة للذات ، وتصالح داخلى ، واحتضان للأنا الفردية والجماعية .

وتنتهى رواية أهداف سويف بخاتمة قوامها ثلاثة مشاهد ، أولها عند ضريح الجدّ الذى تزوره الأسرة مجتمعة . وتنقلنا الكاتبة فى سرد متقاطع بين صوت المقرىء يتلو آيات من سورة يس ، وتيار شعور آسيا وأفكارها وهى تتأمل وتسترجع . وثانيها فى بيت العائلة حيث يحيط الصغار بآسيا وهى تحكى لهم حكاية من حكايات ست الحسن . وفى المشهد الثالث والأخير تسترجع آسيا زيارة قامت بها لإخميم فى صعيد مصر حيث شاهدت تمثالاً لأميرة فرعونية نصف مغمور فى الرمال .

وباختيارها لهذه المشاهد الثلاثة ، تبرز أهداف سويف تراث مصر الثقافى بمصادره الفرعونية والإسلامية والشعبية ، وهو التراث الذى تستند إليه آسيا وتنمو به وفيه وهى تتحرك فى سياق عائلتها الممتد أو فى مدن الغربة الموحشة .

ومن مفارقات هذا النص الكبير قيمة وحجما (تقع الرواية فى ٧٩١ صفحة من القطع الكبير) ، أن أهداف سويف التى اختارت أن تكتب باللغة الإنجليزية ، وأن بطلتها آسيا العلما الأكثر معرفة بالثقافة الغربية وانفتاحا عليها ، كانتا أكثر احتضانا للأنا الجماعية بتاريخها وثقافتها من توفيق الحكيم فى (عصفور من الشرق) ، وغيره ممن تناولوا الموضوع نفسه باللغة العربية .

وتفصيل ذلك أن أهداف سويف لا تنطلق من مقولة إيديولوجية جاهزة عن شرق وغرب ، فلا الشرق روح ولا الغرب مادة ، ولا هما ، فى منطق النص ، عالمان متضادان متنافران . ومصر فى النص بتشعبها فى الزمان والمكان ، بتناقضاتها الاجتماعية والثقافية ، بألوانها الزاهية أحيانا والكابية فى أحيان أخرى ، تستعصى على الاختزال فى فكرة ، وكذلك إنجلترا بطبيعة الحال . تُسقط أهداف سويف الموقف المسبق والفكرة الجاهزة وتقدم الحياة فى تفاصيلها التى تتجلى . ولا يعنى هذا غض الطرف عن تاريخ مُثقل بالعداوات والجراح يجسده أسد بريطانى حاد المخالب ينهش ، وبلاد عرب مجرحة منهوبة الموارد ، فهذه أيضا من بين تفاصيل الصورة التى لا تصح دونها .

ولعله من المناسب هنا الإشارة الى تلك الفقرات التى نرى فيها آسيا العلما واقفة أمام نهر التايمز تتأمل : مصر هبة النيل ، تفكر آسيا ، ولكن هذا النهر يبدو كأن وجوده فى المكان محض مصادفة ؛ فهو لا يطعم البلاد ولا يهلكها جفافه . تتبع آسيا المراكب السابحة فى التايمز وتقارنها بمثيلاتها فى نيل مصر ثم تتطلع إلى المبانى والتماثيل الراسخة الفخمة ، عتاد الإمبراطورية : « شُيِّدت طبعا بالقطن المصرى والدين وثروة الهند وسكر جزر الهند الغربية وقرون من المغامرة والاستغلال انتهت بتقسيم العالم العربى وخلق دولة إسرائيل . . . إلخ . إلخ . فلماذا إذن لا تجد فى قلبها ما يدفعها إلى الشعور بالنفور والمرارة أو أى شىء سوى الإعجاب والاستمتاع بجمال المشهد واتساقه ؟ » . تتساءل آسيا إن كان السبب هو وعيها أن ذلك كله صار حكاية قديمة تنتمى إلى الماضى ، ما دامت الإمبراطورية قد أفلت شمسها فلم تعد علامات مجدها سوى آثار تشهد على ما كان قائما ولم يعد . أم أن تاريخ بريطانيا ، تواصل التساؤل ، قد تسلل إليها مع ما ألفته وحفظته من أشعار وأفكار ؟ تحدق فى رجل من المارة ، إنجليزى الهيئة والملامح ، تفكر ما الذى يقوله لها لو أنها شاركته تأملاتها ، تواصل منولوجها الداخلى توجهه إليه هذه المرة : « بسبب إمبراطوريتك يا سيدى جاءت إلى القاهرة فى الثلاثينيات عانس فى منتصف العمر ، جاءت من مانشستر لتدرس اللغة الإنجليزية فوقعْت فى حبها صبية شعثاء صغيرة فى الثانية عشرة من عمرها . ومنذ تلك اللحظة ، وحتى الآن ، عاشت وتنفست الأدب الإنجليزى . كانت هذه الصبية هى أمى . وها أنا الآن هنا . لا أستطيع التنصّل من مسئولية وجودى ولا من كونى هنا ، اليوم ، أقف بجوار نهرك . ولكنى لم آت إليك للأخذ فقط ، لم آت إليك صفر اليدين : أحمل إليك شعرا عظيما كشعرك وإن كان بلسان آخر ، أحمل إليك العيون السوداء والبشرة الذهبية والشعر المجعّد ، أحمل إليك الإسلام والأقصر والإسكندرية والأعواد والدفوف والنخيل وأبسطة الحرير والشمس والبخور وطرائق الشهوة » . يمر عابر السبيل وتواصل تفكيرها :

« أم أن ذلك كله سخف ، سخف وسذاجة ؟ ! إنه استعمار مشئوم انزرع فى روح روحها ، نوع من الاستعمار لا ينهيه تمرد ولا معاهدة ؟ ما الذى يحدث لها إذا انتفض الأسد الطاعن فى السن مستيقظاً ـ كما حدث فى عام ١٩٥٦ ـ وزأر ومدّ مخالبه ـ مخالبه العتيقة الصفراء والحادة لا تزال ـ مدّها إلى مصر أو سوريا أو العراق أو أى بلد عربى آخر ؟ ما الذى تفعله ساعتها وهى تقف هنا فى أفخاخه وشراكه ؟ » . تحدق آسيا إلى التايمز مرة أخرى وتقول لنفسها : « نهر هو نهر هو نهر ، ماء وسمك ، لا سمك على الأرجح فماؤه قذر . ما الذى فيه إذن . . جئث ؟ آه يكفى ، تقول لنفسها ، إنه على حق [تقصدر زوجها الذى كانت قد تشاجرت معه قبل ذلك مباشرة] إنه على حق . . . أنتِ فعلا ميلودرامية » .

لا يختزل النص الحياة ولا التاريخ . بل ينقل وعيا مركبا بعلاقة مركبة تمتزج فيها المعرفة الحميمة والألفة بالجرح والنفور بالتجاوز . وتنشر الكاتبة تجربة بطلتها بما فيها من خيوط متشابكة متداخلة متناقضة عبر تيار المشاعر والأفكار . تتداعى وتتساءل وتنتقل من احتمال إلى احتمال نقيض . وتسرى فى

المشهد روح تهكمية « خبثها » محبب لا يكتفى بالسخرية الضمنية من موقف دارج يدافع عن الأنا بتمجيدها بل يمتد إلى تهكم آسيا من نفسها : « أنت فعلا ميلودرامية ! » .

فى نصها لا تنهمك أهداف سويف بإدانة الآخر أو التعريض به ، وإن كانت « تصفى الحسابات » بشكل آخر ، إذ تقدم صورة تبدو إنجلترا فيها أقل ثراءً ورسوخا فى ضوء حياة مصرية تعتنى برسمها . مصر فى النص نسيج ممتد من علاقات بشرية وتفاصيل نفسية واجتماعية وأساليب حديث وسلوك محمولة كلها على تراث حضارى ممتد . وكأن الكاتبة فى ذكاء لا يخلو من دهاء مدت على مرأى منا بساطا شرقيا من تلك الأبسطة الفذة فى خصوصية نسجها ، ومدت فى الوقت نفسه بساطا آخر أنتجته الآلة الحديثة لا تنميق فيه ، مدت البساطين ولم تعلق ولم تطلق أحكاما وتركت للعين المرهفة تعشق ، أو تمر مرّ الكرام .

ورغم ذلك ، فليست صورة الحياة المصرية فى نص أهداف سويف صورة مثالية ؛ تصدّر الجمال وتسقط سواه ؛ فتفاصيل الصورة تشى بالقبح كما تشى بالجمال وتجسد الفقر والتخلف والقمع كما تجسد الثراء الحضارى . تحيط الكاتبة بتفاصيل الصورة بين الانتقال الرشيق السريع عبر شرائح اجتماعية وأنماط حياة متباينة كل التباين من نساء قرويات فى صعيد مصر إلى بنات يرتدين ملابس السباحة فى نادى الجزيرة ، ومن حى شعبى إلى حرم الجامعة . ولا تنفى التفاصيل الواقعية للصورة وجود غلالة رقيقة من محبة وحنين تحيط بها : محبة الأصيل لأصله وحنين المغترب لأهله والطفولة .

وفى النص مستويات زمنية متعددة . هناك أولا مستوى زمن الكتابة : تكتب الوقائع فى مجملها من منظوره ، وهو شهور معدودة بين عامى ١٩٧٩ و ١٩٨٠ ، ومن هذه المساحة فى الزمان يتحرك وعى آسيا العلما ، يفعل ويتفاعل ويسترجع ويستحضر وقائع مضت ووعيا ، كان وعيها ، وجاوزته .

وهناك مستوى ثان هو زمن الأحداث الروائية المسترجعة : يبدأ من عام ١٩٦٧ وهو تاريخ حصول البطلة على الثانوية العامة ، وحرب ١٩٦٧ وحادث عائلى مؤسف وقع فى يوم ٥ يونية نفسه حين دهمت سيارة جيش مسرعة خال آسيا وخلفته معوقا . وينتهى هذا المستوى الزمنى مع انتهاء الرواية فى عام ١٩٨٠ ، وبهذا يتداخل جزء من المستوى الزمنى الأول مع المستوى الثانى . أما المستوى الثالث فيحمل إلى النص تفاصيل بلا حصر : يعود بعضها إلى ما قبل تاريخ البطلة وولادتها ، تفاصيل عن طفولتها وأفراد عائلتها وشخصيات عابرة ، وإن توقفت بما يكفى لتلتقط ذاكرة آسيا شيئا من ملامحها وحكاياتها . وعبر هذه المستويات الثلاثة تنقل أهداف سويف تواريخ آسيا العلما الممتلئة بالحياة والمعنى . وليست هذه التواريخ سوى وقائع شخصية تتداخل مع وقائع التاريخ الوطنى : حرب ١٩٦٧ ، حرب الاستنزاف ، موت عبد الناصر ، حرب أكتوبر ، معاهدات كامب ديفيد ، الحركة الطلابية فى السبعينيات ، بدايات المدّ الإسلامى . وقائع تضفرها الكاتبة أحيانا لتصبح جزءاً من الحدث الروائى أو تقدمها وثائقية متتابعة كما تتلقاها آسيا العلما من الجريدة اليومية ونشرة الإذاعة .

ومركز النص شخصية البطلة آسيا العلما وهى شخصية لها خصوصيتها النفسية ، إذ تتميز بذكاء شديد وخيال متقد وحس ساخر ، وطفولة موزعة بين إحساس عالٍ بالذات ، واحتياج ملح للآخرين . ويتحرك وعى البطلة فى حركة دؤوبة بين الاستدعاء والتخيل . وبقدر ما تنشط الذاكرة ، وتبعث ما مضى من تفاصيل نابضة ، حاضرة ، يتقد الخيال ، ويحمل كل مشهد واقع آفاق إمكانية لم تحدث ، ويمكن أن تحدث وكأن اللحظة الراهنة مدرج للطائرات تقلع منه فى كل لحظة إلى مساحات من الماضى أو مساحات متخيلة محتملة وممكنة أو غير ممكنة .

وفى اجتهادها للإحاطة بشخصية آسيا العلما وتداعيات عقلها التى لا تتوقف ، تستخدم أهداف سويف الاسترسال وتوظفه توظيفا هائلا . وبالاسترسال تدخل الرواية تفاصيل بلا حصر عن عشرات الشخصيات ومئات الوقائع وآلاف اللحظات فى القاهرة أو لندن ، فى بلدة فى شمال إنجلترا أو قرية فى صعيد مصر . ترسم أهداف سويف باستفاضة وافية أو بلمسات ماهرة سريعة أستاذا جامعيا هنا أو طالبا بائسا هناك ، خادمة ريفية أو حالما ثوريا .

تتصدر الصورة آسيا العلما ومن ورائها مباشرة أسرتها ، أمها وأبوها وزوجها وخالها وخالتاها وجدها وجدتها وأيضا صديقتها وصديقها ، ومن ورائهم نساء ورجال عديدون يرفدون عالم الرواية بتنوع وجودهم وثرائه .

وتعقد أهداف سويف عبر نصها أكثر من حوار مع نصوص أخرى من بينها (أنّا كارينينا) لتولستوى وروايات جورج إليوت ، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح . وفى تقديرى أن محاورة (عين الشمس) لتلك النصوص جديرة بدراسة قائمة بذاتها ، واكتفى هنا بالإشارة إلى محاورة نص تولستوى . ففى (أنّا كارينينا) يقدم الكاتب الروسى قصة امرأة مرهفة تعذبها زيجة بائسة ويجتاحها حب جارف ينتهى بهلاكها . وفى (عين الشمس) على غير ذلك ، تتعثر الزيجة ، ليس بالضرورة لأن الزوج كريه (هو على العكس من ذلك وسيم لطيف وذكى ومعطاء) ، أو لأن الحب رومانسى جارف ، ولكن الزيجة ، كما فى (أنّا كارينينا) ، تتعثر وفزع العلاقة مع غير الزوج تتكرر ، تحاصر وتكاد . تهلك ولكنها فى نص أهداف سويف لا تهلك حيث نار التجربة التى تحرق ، أيضا تعمّد . وتنتهى آسيا ، بخلاف بطلة تولستوى ، باستعادة توازن مكلف يختزل عادة فى عبارة « النضج » . ويتحرك طيف أنّا كارينينا صامتا فى خلفية النص ، ووعى آسيا العلما يضفى على الرواية شيئا من معناها وثرائها .

وإن كانت (عين الشمس) إنجازاً روائياً كبيراً فإن الإنجاز اللغوى ، فى تقديرى ، هو الأبرز والأهم .

لقد اختارت أهداف سويف أن تكتب روايتها باللغة الإنجليزية لأسباب تخصها . وما يخصنا هو ما فعلته بهذا الاختيار ، وهنا نتوقف .

سلكت أهداف سويف طريقا شقه الكتاب الأفارقة (والهنود أيضا وإن بدرجة أقل) حين كان عليهم أن يكتبوا تجارب واقعهم بلغة ليست لغتهم الأم ، فاختار تيوتولا وآشيبى وشوينكا من نيجيريا ونجوجى من كينيا وكامارا لايبى وسيمبينى عثمان من السنغال وغيرهم أن يطعّموا الإنجليزية أو الفرنسية التى يكتبون بها بعناصر من ثقافتهم الأم : مفردات وأمثال وحكم وتركيبات لغوية تضفى على اللغة الأجنبية شيئا من روح الثقافة القومية وتقرب المسافة بين تجربة متجذرة فى تاريخ بعينه ولغة تستخدم للتعبير عن تجربة أنتجها تاريخ مغاير . اجتهد الكتاب الأفارقة ونجحوا بدرجات متفاوتة فى تطويع اللغة بما يفى باحتياجاتهم . ولكن الحق أقول إن أهداف سويف وهى تسلك طريق من سبقوها من الكتاب الأفارقة فاقتهم قدرة وإنجازا فليست الإنجليزية التى كتبت بها أهداف سويف روايتها هى الإنجليزية المتعارف عليها ، وإن بقيت لغة إنجليزية يفهمها قارىء تلك اللغة .

وفى تقديرى أن الكاتبة قد استخدمت أداتين أساسيتين ، أولاهما التطعيم وثانيتها الترجمة ، ووفقت فى جعل نصها المكتوب بلغة إنجليزية ينبض نبضا بروح مصرية خالصة .

طعمت أهداف سويف لغتها بالعديد من الاقتباسات من العبارات اليومية الدارجة والآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأمثال الشعبية والحكم والأغانى والصور . . . إلخ . واستخدمت بطبيعة الحال الترجمة لنقل ذلك إلى الإنجليزية ، ولكنها استخدمت الترجمة أيضا باستفاضة وبلا حرج فى أجزاء كبيرة من النص وتحديدا فى لغة الحوار بين الشخصيات المصرية ؛ فجاء الحوار ترجمة دقيقة لحوار بالعامية المصرية تنقل روحها عبر نقل موفق لمفرداتها وصورها وتراكيبها وإيقاعاتها وحسها الساخر الفكه .

وليست اللغة التى أنتجتها أهداف سويف مجرد أداة ضرورية لنقل التجربة الحياتية لفتاة مصرية والسياق الثقافى لهذه التجربة ، بل إنها بثرائها المرتكز على ثقافة غنية متميزة المفردات تعزز ذلك النسيج الحضارى الذى تنقله الكاتبة ، وكأنها تقول بشكل ضمنى : تأمل هذه الحياة وثراءها المتجذر فى تاريخ ممتد يتجلى فى كلام الناس ، حتى الكلام !

نفس شرقية
تحت عيون غربية

رنا قبانى

إذا أردنا أن نتعرف مجتمعا ما ، فلن نجد أمامنا أصدق من الأدب الذى أنتجه هذا المجتمع ، فلو أراد أحد سكان كوكب المريخ مثلا أن يتعرف المجتمع الإنجليزى فى القرن التاسع عشر ، فلن يجد أفضل من روايات ديكنز ، وما كان لأمريكا اللاتينية أن تبزغ من وحشتها دون جارسيا ماركيز ، وحتى ألبانيا فقد قدمها إلينا إسماعيل قدرى بمفرده بعد أن أزاح عنها الجليد .

ويبقى على المجتمع العربى أن يزيح الستار عن نفسه بإنتاجه الأدبى ، فهذا المجتمع يكاد يكون مجهولا تماما لدى من يعيشون خارجه ، ويرجع ذلك التعتيم إلى عدة أسباب ، منها أن اللغة العربية لغة صعبة الترجمة إلى الإنجليزية كما هو معروف ، والترجمة تنتقص من قدرها ، وتفقدها الجرس المميز والمعنى الحقيقى لها فتصبح مسخاً مشوها . وبوجه عام ، فإن الرواية العربية أكثر قابلية للترجمة ، من حيث كونها جنساً أدبياً حديثاً لايزال فى مرحلة التدفق والسيولة ، وذلك بالقياس إلى الشعر العربى ، الذى ظل إلى وقت قريب وسيلة التعبير الأدبى الرئيسية لدى العرب . وعلينا أن لانغفل العداء السياسى والثقافى المتأصل لكل ما هو عربى كذلك ، والإصرار المتعمد على تجميد المجتمع العربى فى قوالب مبتذلة سلبية للغاية . يضاف إلى أن المجتمعات العربية يتم عرضها وتقديمها إلى الأعين الـ عن طريق أقلام غربية ، فنجد كتابا من أمثال ت . إ . لور ولورنس داريل يرسمون صورة غير أمينة للعرب .

ولكن رغم ذلك ، شهد العقد الأخير من هذا القرن ثو جديدة فى الكتابة العربية ، حين قدمت نساء عربيات أفضل الأعمال الأدبية المنشورة ، وآثرن أن ينشرنها باللغة الإنجليزي أو الفرنسية ، سواء فى شكل الرواية أو غيرها من أنواع الكتابة ، وذلك لكى تصل أصواتهن واضحة معاصرة ، وجادة . وإذا كانت ملامح العالم العربى قد بدأت تتضح أمام الأعين الغربية ، فإن الفضل يرجع فى ذلك إلى جهد وإبداع الكاتبات العربيات .

وتنتمى أهداف سويف إلى هذه الزمرة من الكاتبات اللائى يتسمن بقدر كبير من الجرأة ، إذ بلغ طول (عائشة) أول أعمالها القصصية ثمانمائة صفحة ، ونظراً لأننى عندما قرأت هذا العمل وجدته سطحيا ومروعا أكثر مما ينبغى ، فقد أسقط فى يدى عندما رأيت روايتها الثانية (فى عين الشمس) فى حجم الأولى نفسه . ولكن سرعان ما بهرتنى الرواية الأخيرة التى كتبت بقدر كبير من الذكاء والمهارة ، وتدور حول مصر الحديثة .

بطلة القصة : « آسيا » فتاة تنتمى إلى عائلة من الطبقة المصرية المتوسطة ، قاهرية النشأة ، تسير حياتها وفق خطة محددة الملامح على الرغم من ظروف الحرب والاضطرابات السياسية . وتقع آسيا فى حب « سيف » ، وهو شاب ذكى ، ولكن عندما يتم زواجهما تخيب كل آمالها فيه إذ تكتشف أنه ضعيف من الناحية الجنسية ، وتحيا معه حياة زوجية فاشلة .

وتسافر آسيا إلى إنجلترا لإعداد رسالة الدكتوراه . وهناك ، وقد انهارت ثقتها فى كل شىء ، تتعرف « جيرالد » ـ ذلك الشخص البغيض المتحرر جنسياً ، الذى يوجه الضربة القاصمة لزواجها . وقد جاء تصوير أهداف سويف لعودة آسيا إلى الحياة مرة أخرى غاية فى الإبداع ؛ إذ عكست نفسية المرأة بأمانة شديدة ، وكشفت بلا هوادة عن الفجوة الثقافية الهائلة بين الإنسان العربى ونظيره الغربى . كما تناولت فى روايتها العائلات العربية بمنتهى الدقة ، إلى درجه أن كل عربى لابد أن يجد نفسه فى هذه الرواية ، ويتبين الأحداث الجسام التى مرت بالبلاد سواء على المستوى النفسى أو الاجتماعى ، ومن ثم يشارك شخصيات الرواية الإحساس بالآلام المهينة المصاحبة لهزيمة ١٩٦٧ ، ومرارة الحياة تحت ضير الحكم المتعسف ، وردود الفعل القاسية عند سماع أنباء تعذيب الأصدقاء ، ورومانسية الحب العربى ، وقوة الأم العربية ، وعمق الرابطة الغريزية بين الآباء والأبناء التى لم تنفصم عراهاوالحمد لله ، والصراع بين ما هو محافظ وما هو متحرر ، الذى يختفى أحيانا عندما يجد المرء نفسه فى أرض غريبة ، ممزقا بين لهيب الشوق إلى الوطن وعذاب العجز عن التأقلم .

يعد الحوار الذى دار بين آسيا ومحروس ، ذلك الطالب المتزمت ، فى وقت كان كلاهما يعانى مرارة التمزق والضياع فى إنجلترا ، من أكثر لحظات الرواية تميزاً ورسوخا فى الأذهان .

وأخيراً ، فإننى أرى أنه كان على الناشر أن يرسل برواية أهداف سويف إلى مراجع كى يختصر منها مالا يقل عن مائة صفحة . ولكن على الرغم من طولها ، فإن هذا لاينفى أنها رواية ممتعة للغاية .

●

« آسيا وسيف »

فرانك كيرمود

تعانى رواية (فى عين الشمس) لأهداف سويف ، وهى رواية رائعة ، مما قد يظنه البعض مآخذ خطيرة . أولها أن البعض قد ينتهى ، بعد قراءة رواية فى حوالى أربعمائة ألف كلمة ، إلى أن يرى فيها مجرد حياة مرشحة للحصول على درجة الدكتوراه من سن الطفولة إلى بلوغها الثلاثين من عمرها . ويمكن دحض هذا الحكم على أساس من السوابق المولدة ، فرواية التربية يغلب عليها الطول عادة : ولكن فى هذه الأيام فإن الحجم الثقيل من الروايات يميل إلى الارتباط بالقرن التاسع عشر أو أكشاك الكتب فى المطارات ، حيث تنتظر الرواية عبور قارىء ذى ثقافة عالية . ومهما يكن من أمر ، فإن ما يخرج به القارىء المنصف من الرواية يمنعه من إدانتها بالنظر إلى حجمها .

أما المأخذ الثانى والأكثر خطورة ـ فى نظرى على الأقل ـ فهو الخاص باستخدام المؤلفة لزمن المضارع التاريخى فى سرد هذه الرواية الطويلة ، وهو زمن يتميز بوجه عام بأنه لا يعطى للقارىء الكسول أية فرصة للاسترخاء فى انتظار أن يقص عليه المؤلف الحكاية كاملة بلا أدنى جهد من جانبه ، ولذا ، فإنه فى حالةُ الرواية القصيرة نسبيا يساعد هذا الزمن على الإبقاء على السرد متجددا ومبهراً حتى آخر الرواية.ولكن إذا زادت الرواية على الثمانمائة صفحة ، وهو الحال فى رواية أهداف سويف ، فإن هذا الزمن يصبح مثيراً للضجر ، ويخلق مشكلات لا حاجة لنا بها عند الإشارة إلى ماضى الأحداث المعيشة بالفعل ، فمثلا عندما تريد المؤلفة أن تعبر عن حدث قد تم بالفعل فإن عليها أن تستخدم فعلا مساعدا . أضف إلى ذلك أن هناك العديد من الجمل التى تلجأ فيها المؤلفة ،لا ستخدام زمن الماضى التام ـ وتكمن خطورة الاستخدام المفرط لمثل هذه الأزمنة فى أنها تجذب نظر القارىء إلى جمل قد لا يكون لها أهمية خاصة . ومن ثم ، فإنها تشتت انتباهه بلا طائل .

ولكن ، مثل كل شىء آخر فى هذه الرواية ، فإن هناك تعمد لاستخدام الأزمنة على هذا النحو ، بغض النظر عن التوفيق فى هذا الاستخدام ، فضلا عن أنه جاء نتيجة مباشرة للتدفق السردى الرهيب الذى جعل من هذه الرواية عملا مؤثرا للغاية .

بطلة القصة دارسة للأدب الإنجليزى ، ولذلك تحفل الرواية بالإشارات إلى أمهات هذا الأدب والأغنيات السائدة فى تلك الفترة . ويدور موضوع رسالة الدكتوراه التى تعدها البطلة ، فى إحدى جامعات شمال إنجلترا ، حول دراسة الاستعارة فى الشعر من منظور لغوى ، مقتفية فى ذلك آثار علماء اللغة : بروك ـ روز ، وليتش . وتحفل الرواية بمقتطفات من هذه الرسالة الأكاديمية ، بل إن هذه المقتطفات تؤثر أحيانا فى نسيج الرواية وفى حبكتها ، فنجد أن البطلة ـ بما لها من خلفية أدبية ترفض ـ أحيانا أن تتصرف كما لو كانت مجرد بطلة فى رواية ، إذ نجدها « تتساءل : لماذا قالت ذلك ؟ » « هل لأنه يجعل السرد أكثر تشويقا وإمتاعا ؟ أم لأنه يفتح أمامها مجال الاختيار ؟ أم لأن هذه هى الحقيقة؟ » . . « نعم ، ولكن هذه

هى حياتها ـ حياتها هى وليست كتاباً تكتبه » . « هذه حياة وليست رواية ، وأنت فى الحياة لا يمكنك رصد وقت وقوع الأشياء ، هكذا الحال فى الحياة » . وفى مثال آخر تحاور آسيا زوجها العاقل وأمها ، فتقول :

قالت آسيا : أعتقد أننا إذا نجحنا فى أن نعامل الناس الحقيقيين والمواقف الحقيقية بالدرجة نفسها من الاهتمام والدرجة نفسها من الحياد الذى نمنحه لرواية ما أو لمسرحية من المسرحيات ، فإننا نصل حتما إلى فهم أفضل للأمور » .

وترد لطيفة : « ولكن الروايات والمسرحيات هى نتاج خيال واع » .
قالت آسيا : « وكذلك الحياة أيضاً » .
وقال سيف : « إلى حد معين » .

ولكن على الرغم من ذلك ، فإن المرء لا يشعر إطلاقا أن هذه الرواية تحاكى أسلوب السيرة الذاتية ، ذلك الأسلوب القديم الحديث الذى نراه فى العديد من الروايات ، لأن هذه الرواية تهتم بتقديم حياة البطلة بالقدر الذى تقدم به طرق حياة أخرى مختلفة ، بل إن جانبا من جوهر رواية (فى عين الشمس) هو أنها تكشف لنا صراع آسيا مع قصّ حياتها ، وتمزقها بين أن تضع أو لا تضع مقدمات ، ومراحل انتقالية ونهايات .

تنتمى آسيا إلى عائلة تتسم بالتواصل والاستمرارية ، ذات سمات ثقافية بارزة وطريقة حياة رائعة ، فوالدها ووالدتها يعملان أستاذين بجامعة القاهرة ، ومن ثم ، يشكلان مجتمعا صغيرا ، يمتاز بنوع من الطبقية المريحة ، المطلوبة فى عالم ذابت فيه الطبقات . وعلى الرغم من أن البيئة قد تكون غريبة على القارىء فإنها محددة الملامح ، فقد قابلت المؤلفة بذكاء بين خلفيتها الإسلامية وطريقة الحياة الأوروبية ، مما دفعها إلى أن تحيا حياة الطبقة المتوسطة ، تلك الحياة السلسة التى لا تخلو من ترف .

وتزخر الرواية بالوصف التفصيلى لشوارع ومناظر القاهرة والإسكندرية وبعض المدن الأخرى ، والعرض المكثف للعلاقات بين الطبقات الاجتماعية المختلفة ، والرصد الواعى لنوعية الحياة الشرقية بما فيها من قواعد صارمة للغاية تحكم سلوك الفتيات الصغيرات . أضف إلى ذلك أن التاريخ السياسى الشائك المضطرب لمصر والدول العربية يظل نصب أعين القراء طوال الرواية ، فنجد هزيمة ١٩٦٧ فى مطلع الرواية ، ووفاة جمال عبد الناصر ، وغرائب السادات المزرية (كما تراها المؤلفة) . وفى مواضع أخرى من الرواية ، تشهد أحداثا ذات صلة بالسياق ، من مثل موت فيصل ، والاضطهاد فى الداخل ، والخوف من عدو لا يرحم فى الخارج .

أما فى عالم آسيا الصغير ، فمن الأشياء التى يصعب تجاهلها حبها الملتبس لانجلترا حتى بعد وقوع عدوان ١٩٥٦ ، فهى ترى أن أفضل المدارس الموجودة بمصر هى المدارس ذات الطابع الإنجليزى أو المدارس ذات الإدارة الإنجليزية :

« عانس فى منتصف العمر ، جاءت من ما نشستر إلى القاهرة فى الثلاثينيات من هذا القرن لتعلم اللغة الإنجليزية ، فوقعت فى غرامها طفلة صغيرة فى الثانية عشرة من عمرها ، ومنذ ذلك اليوم وهذه الطفلة تحيا وتتنفس الأدب الإنجليزى . هذه الطفلة هى أمى ، وها أنذا الآن . . . قد يكون ذلك نوعاً من الاحتلال الذى لا تستطيع أية ثورة أن تضع له حداً ولا تستطيع أية معاهدة أن تنهيه » .

تعد آسيا شخصية فريدة من حيث كونها خليطاً من حضارتين ، فهى منغمسة فى الحياة الإسلامية واللغة العربية وأقرب أصدقائها من المصريين ، كما أنها جميلة متأنقة على طريقة نساء مصر الثريات ، ولكنها فى الوقت نفسه تعيش للكتب الغربية والموسيقى الغربية والحياة الغربية والحرية الغربية . وهى مزاجية تماما فى حالات مغايرة ، هستيرية نرجسية ساذجة . وحياتها ، كما تقدمها لنا هذه الرواية ، حياة غير عادية بالمرة ، إذ بعد غرام طويل ، عفيف ، تتزوج آسيا من سيف ، وهو إنسان ذكى ومحبوب ، لكنه عندما يكتشف أن محاولاته لافتراعها تسبب لها ألما شديدا يقلع عن هذه المحاولات ، ولكنه ينجح فى إحدى المرات فى أن يجعلها حاملا . ولكنها

تجهض بعد ذلك ، وتحاول أن تحل مشكلتها الجنسية بوسائل صناعية ولكنها تفشل فى ذلك أيضاً ، وهكذا يختفى الجنس تماما من حياتها . وتذهب إلى إنجلترا للحصول على درجة الدكتوراه ، وهى عذراء ، رغم كونها زوجة من عدة سنوات . لم يخطر ببال سيف أن آسيا تظن أنه يهملها ولا يحفل بها ، أو أنها قد تجد لنفسها عشيقاً ـ وذلك ما يحدث بالفعل ـ معتقدة أن زوجها لن يمانع إذا علم بالأمر . وتقع آسيا فى براثن رجل إنجليزى أنانى يستغلها عاطفياً ، ورغم أنها لا تحب هذا الرجل حبا حقيقيا ، فإنها لا تستطيع أن تنفصل عنه لأنه يمنحها المتعة الجنسية التى حرمت منها وقتا طويلا . ويعرف الزوج بأمر هذه العلاقة ، ولكن لا يجول بخاطره أنها تنطوى على ممارسة الجنس بصورته الكاملة ، ولذلك ينفصل عن آسيا عندما يكتشف الحقيقة .

لقد قرأت مؤخرا كتابا لترولوب بعنوان (لقد كان يعرف أنه على حق) . ويتناول هذا الكتاب الغيرة المرضية التى ينتج عنها أن يظن الزوج أن زوجته تخونه وهى بريئة تماما ، والأدهى من ذلك أنه يعلم هذا جيداً ، ولكن يصر على تفسير عصيانها ، له فى أى أمر تافه من أمور الحياة ، بأنه معادل ومساو تماما لجريمة الزنا . والشىء الذى يميز هذا الكتاب ويمنحه شخصيته العجيبة هو أنه لا يفصح أبداً عن الأوهام والشكوك الجنسية التى يعانى منها الزوج الغيور ، لأنه ببساطة ليس من حقه أساسا أن تساوره مثل هذه الهواجس ، وهو يعرف هذا جيداً . غير أنه يعانى كل آلام ما يطلق عليه ترولوب : التركيز المرضى على فكرة الخيانة الزوجية . ولا يقل ما تتميز به رواية (فى عين الشمس) ، ويمنحها مصداقها ، عن ما فى كتاب ترولوب ، فالمؤلفة كانت صريحة بغير تحفظ فى مسألة غيرة الزوج ، كما كانت واضحة تماما فى كافة الأمور الأخرى فى الرواية . والحوار الذى استخدمته أهداف سويف فى كافة أجزاء الرواية حوار الخبير المتمكن من صنعته ، ولكن فى المشاهد التى تضم الزوج والزوجة ، بعد اكتشاف الزوج خيانة زوجته ، فإن الصنعة تغلب على الحوار بشكل مبالغ فيه ، وحتى فى أتفه المشاجرات الزوجية نجد أن الحوار يتسم بالقتامة الشديدة التى قد تتحول فى النهاية إلى هزلية مفرطة ، على نحو ما يحدث عندما يفقد سيف طريق الخروج فى هايد بارك كورنر (هذا يحدث عام ١٩٧٥ ـ أى قبل وضع الإشارة الضوئية فى هذا المكان بوقت طويل) ، ويظل يدور بالسيارة مرارا وتكرارا إلى أن تدله آسيا ـ بعد أن اشتعلت بها حاسة الاستكشاف ـ على الطريق الصحيح ، ولم تكن تعرف الطريق ولكنها لم تكن تقل عن زوجها عنادا . ولكن المؤلفة لم تكثر من تقديم مثل هذه المشاحنات الصغيرة التافهة التى أراها عظيمة الأهمية فى مثل هذه العلاقة الحميمة والغريبة التى تجمع بين سيف وآسيا . وهناك فرق آخر على جانب كبير من الأهمية بين رواية (فى عين الشمس) وأية رواية ضخمة أخرى ، وهو أننا فى هذه الرواية لانجد أى حشو أو أحداث مقحمة بلا مبرر ، حتى فى أكثر المشاهد الجنسية إسهاباً وتفصيلاً ، بما فى ذلك مشهد فحص آسيا فى عيادة طبيب أمراض النساء . لقد استمدت المؤلفة عنوان روايتها من قصيدة لكبلنج عنوانها « أغنيه الأطفال الحكماء » وهم الذين تنتمى إليهم آسيا . وفى خاتمة القصة نجد آسيا تتأمل تمثالا قد تم الكشف عنه ، يرجع لعصر رمسيس الثانى « فتعود لضوء الشمس وهى فى كامل سيطرتها على نفسها » . لقد صورت أهداف سويف هذا المشهد بطريقتها الرائعة المعهودة ، فالأطفال الأشقياء يقودون آسيا إلى مكان محظور الدخول فيه ، وهناك تجد من يمنعها من استخدام الكاميرا فى تصوير التمثال ، ولكننا بعد أن بلغنا هذا الحد من الرواية ، وبعد أن عرفنا الكثير عن آسيا وعن مبدعتها أهداف سويف ، نستطيع أن نصل إلى تفسير هذا الرمز وتلك النهاية . وإذا كانت هناك نبرة انتصار فى كل من الرمز والنهاية ، فإن كليهما يستحق هذه النبرة بجدارة .

متابعات

وردية ليل ـ رواية ليل

وليد الخشاب

للوهلة الأولى ، تبدو (وردية ليـل) لإبراهيم أصـلان(١) رواية عادية ، بل عادية بشدة . فلا يكـاد يحدث فيهـا شيء يخرج عن مشاهد الحياة اليومية لموظف فى مصلحة التلغراف ، على مدار عدة أعوام : يلتقى هذا الموظف ، سليمان ، بفتاة أمام سينما ، يذهب لتسليم برقيات ، يشرب الشاى وحده أو مـع زمـلائـه ، يتجـاذب معهم أطـراف حـديث عـادى « كالدردشة » ، يتلقى برقيات عملاء المكتب . . . نكاد هكذا أن نكون قد لخصنا الرواية بشكل سـطحى . وربما رجعت طبيعة (وردية ليل) إلى أن بها ملامح تجربة شخصية تشى بفترة عمل إبراهيم أصلان موظفاً بمصلحة التلغراف .

وتتسم الرواية بوحدة ينم عنها العنوان : فهى تدور حول محور مكانى واحـد : مكتب التلغراف . والشخصيـات ، إن وجدت فى مكان آخر ، فذلك لأنها إما خارجة من المكتب أو فى طريقها إليه . أما محور الزمان ، فهو الليل . لا يكاد يحـدث شىء فى الصبـاح ، وكثيرا مـا تنتهى الفصول قبيـل شـروق الشمس . وبرغم هذه الوحدة فإن هناك تـوترا حفيـا بالنص ينجم مكانيا عن الانتقال من طابق لآخر ومن موقـع لآخر ، داخل مبنى المصلحة ، وزمانيا بين وحدة الليل وتعدد الورديات عبر السنين ، فى ظروف مختلفة ، لها مذاقات متباينة .

أما إذا ألقينا نظرة فاحصة على رواية (وردية ليل) ، فإننا نعجب من استيعابها لتقنيات مركبة فى القص والرصف ، برغم بساطتها ، تجعلها سببا لطرح قضايا فنية عديدة ، نركز منها على إشكاليتى النوع الأدبى والتناص أو تفاعل النصوص .

أنواع (وردية ليل) والقصة القصيرة :

تتكون (وردية ليل) من مفتتح « فاتحة » ، وخمسـة عشر فصلاً ، ومع ذلك فهى رواية قصيرة ، لا يتعدى طولها سبعا وتسعين صفحة . ويزيد من عـدد صفحاتهـا أن لكل فصـل عنوانا يحتل صفحة منفردة . وأطوال الفصول تكاد تتساوى : فالفصل يحتل فى المتوسط ثلاث صفحات ، وقد يزداد نصفا ، ولا يكاد الفصل يزيد أو ينقص عن ذلك إلا فيما ندر .

وبـرغم أن الرواية ، بـاتساع حجم التجـربة فيهـا وامتداد الزمن المحاكى فيها ، لا تدع مجالا للبس فى تصنيفها ، إلا أن

قصر الفصول يستدعى ملامح نوع القصة القصيرة المتفق عليها ، ولو بشكل مدرسى[٢] . فالفصل الواحد لا يكاد يعرض إلا حدثا منفرداً ، بسيطا ، واللغة مركزة ، تستخدم جملاً قصيرة سهلة ، وتعتمد على الإيحاء أكثر منها على التصريح ، فيكفى أن يذكر الراوى فى جملة ، أن « الحريرى » ، زميل سليمان فى العمل ، قد جرح فى حرب ١٩٦٧ ، وأنه يدعى نسيان وقائع المعركة ، ثم أن يستدعى الحريرى وهو يؤذن فى منتصف الليل فى فصل آخر ، ليرسم لنا تطور نفسية قطاعات كاملة من الشباب فى رحلتها من هزيمة ١٩٦٧ إلى الذهول ، بكافة أنواعه ومسبباته ، أو « الدروشة » أو التطرف .

أما الرابط بين هذه الفصول/القصص القصيرة فهو وحدة المكان مع تنامى خط الزمان ، رغم استقلال كل فصل على مستوى الحدث وعلى مستوى اللحظة الزمنية التى يعرضها . فيكاد يكون كل فصل واقعاً فى يوم مختلف عن يوم الفصل السابق عليه ، ولا تكاد توجد علاقة تواصل سببية مثلا بين الفصل والفصل التالى عليه لا سيما فى النصف الثانى من الرواية . لكن الخطاب السردي يحسم ارتباط الفصول بعضها ببعض . ويتحمل مسئولية هذا الخطاب راويان ، أحدهما يستخدم ضمير المتكلم ، والثانى ضمير الغائب ، ويختار أحدهما على خط الزمن لحظات ليكثفها بخطابه ، ويقفز من لحظة لأخرى من فصل لفصل ، مثلما يحكى التقاء سليمان بفتاة مصادفة ، فى الشارع ، ثم لا يذكرها مطلقا فيما بعد ، ثم ينتقل فى الفصل التالى ليحكى ذهاب سليمان فى مهمة لتسليم برقية ، ثم ينتقل بعد ذلك ليحكى ملمحا سريعا من علاقة سليمان ببعض زملائه .

إن تقنية الوثبات فى الزمن قد ترد فى القصة القصيرة أو الرواية وسيلةً للتكثيف ، لأن زمن العالم أطول بالضرورة من زمن قراءة الرواية . لكن أصلان يوظف وثباته ليخلق غموضا كغموض الليل ، فأنت لا تفهم مثلا لم لا يتعامل الصديقان سليمان ومحمود بالحرارة نفسها التى تجدها فى بداية الرواية ، إلا عندما تقرأ الوصف بعناية لتكتشف أن الراوى قد قفز بك بضعة أعوام . كما أن الراوى قد يعمد إلى كسر رتابة وردية الليل بأن يكسر خط الزمن ويروى أحداثا جديدة تقع فى زمان يسبق (أو يلى) النقطة الزمنية التى انطلق منها ، أو يخرج عن الزمن تماما إلى ما يشبه الحلم ، كما فى الفصل الأخير .

لكننا نزعم أن تلك الوثبات ، إن لم تكن وليدة كتابة الرواية على مدار ست سنوات[٣] ، فهى علامة على تفتت زمن البداية ، زمن شباب سليمان وصداقته مع محمود . فمنذ الفصل الثامن يكاد كل فصل أن يمثل وثبة فى الزمن إلى الأمام (ثم إلى الخلف فى الفصل الأخير) ، تغطى كل وثبة شهوراً أو أعواماً وتحكى تشوها بسيطاً أو كبيرا يلحق بالعالم الذى رُسم فى الفصول السبعة الأولى : إذ تفتر علاقة سليمان بصديقه محمود ، ويصاب زميلهم الحريرى بما يشبه الذهول أو اللوثة . وبدلاً من برقيات التهنئة التى ترسل لعجائز يقضون أيامهم الأخيرة فى هدوء ، نجد برقيات مواطنين مطحونين بفراق ذويهم فى البلاد العربية ، . . إلخ . ويستدعى هذا التغير فى العالم ، هذا الانكسار (أو الموت) ، ما تأتى به نهاية الفصل السابع (الذى يقسم الرواية نصفين على المستوى الطباعى كذلك) : حيث تكتشف منتحراً شنقا ، يشاهدها الصديقان سليمان ومحمود معاً ، دون انفعال يذكر .

هذا بينما الزمن فى الفصول السبعة الأولى واحد ، أى أنه يغطى فترة معينة (بداية سليمان فى العمل) ، فهو زمن متطور بشكل طبيعى ومطرد ، برغم أن معظم الفصول يشغل كل منها يوما بعينه ، بل إن الفصل الرابع يبدأ حيث ينتهى الفصل الثالث . أى أن الوثبات التى أشرنا إليها لا تغطى مساحات زمنية كبيرة ، بعكس ما يحدث فى النصف الثانى من الرواية .

وردية ليل والسيناريو :

تستدعى (وردية ليل) كذلك شكل السيناريو السينمائى . فكل فصل يكاد يكون مشهداً مستقلا ، نتيجة لوحدة المكان فى كل فصل ، إذ قليلاً ما يضم الفصل أكثر من مكان واحد ، وعادة ما يكون تعدد الأمكنة ضروريا لتحرك الشخصيات . فالمشهد قد يقع مثلا فى قبو فى مبنى التلغراف ، أو فى حجرة فيه ، وقد يقع بين منزل سليمان ومنزل محمود نتيجة منطقية لحركة سليمان الذى ينزل من بيته فى زيارة لمحمود . لكننا

لا نجد مكانين في فصل واحد لمجرد أن الراوى يصف أحداثا فى مكان ثم ينتقل ليصف أحداثا فى مكان آخر ، بل هو يتتبع فحسب حركة شخصية من شخصياته (سليمان فى العادة) .

كما أن الحوار يحتل مساحة كبيرة جداً من الرواية بالنسبة لعدد صفحاتها ، بالإضافة إلى أن الخطاب يحدد بدقة عدد الشخصيات فى كل مشهد (وهو عدد محدود يناسب طبيعة العلاقة بين رواية « وردية الليل » وبين نوع السيناريو السينمائى)[٤] . كذلك يحدد الخطاب دور وحركة كل شخصية من خلال السرد والوصف . والواقع أن السرد يؤدى وظيفة وصفية إلى حد كبير فى هذه الرواية ، فهو لا يقتصر على إيراد تطور الحدث ـ لأنه لا يكاد يوجد حدث ـ بل ينحو إلى وصف حركة الشخصيات ذهابا وإيابا ، خروجا ودخولاً إلى « بؤرة » القص ، كأنما السرد فى الرواية معادل لفظى لمشاهد بصرية ، أو كأنه إرشادات لحركة الممثلين .

ويفسر هذا الطرح لجوء أصلان إلى استخدام راويين . فهو لا يلجأ لهما من قبيل التنويع و « البديع » السردى فحسب ، بل هو يلجأ إلى أحدهما حسب الحال ، حسب وجهة النظر التى يبغى عرضها . فإن أراد أن يصف الحركة كما يراها سليمان ، استخدم سليمان/الراوى بضمير المتكلم وإن أراد أن يصف الحركة (والعالم) وسليمان جزء منهما ، استخدم راويا خارجيا ، بضمير الغائب .

والراوى فى (وردية ليل) ليس عليما ، ولا يشير لدخائل النفوس . فهو لا يحلل أموراً من وجهة نظره أو وجهة نظر شخصياته ، بل يصف ما يراه من زاويته ، كأنه عين كاميرا . لكن أدوات اللغة تضيف بعدا لتلك الكاميرا ، فاستخدام ضمير « الأنا » يضفى حميمية على المشاهد ، تعادلها « موضوعية » استخدام الضمير « هو » .

لذلك فـ (وردية ليل) رواية عن الأشياء والأجساد ، لا تحلل نفسا أو تصف إحساسا ، بل توحى بذلك من خلال وصف العالم فى الفصل الثامن الذى عنوانه « كوب شاى » ، لا يصف الراوى « إبراهيم » ملله أو وطأة الوقت ، بل يسهب فى وصف تفصيلى واقعى لعملية إحضار كوب شاى والعودة به للمكتب ، وعلى القارىء أن (يملأ فراغ النص) ، وأن يستنتج الباقى والمقصود . لذلك تقترب (وردية الليل) من الرواية الواقعية الأمريكية ، فى النصف الأول من القرن العشرين عند شتاينبك وهيمنجواى ، التى كثرت المقارنة بينها وفن السينما .

وردية ليل والسيرة الذاتية :

يبقى أن نشير فى عجالة إلى أن بطل (وردية ليل) موظف تلغراف ، وأنه كثيرا ما يستخدم ضمير المتكلم راوياً . ومادمنا نعلم أن إبراهيم أصلان أمضى فترة طويلة موظف تلغراف ، فإن ذلك قد يستدعى عند البعض أن تقرأ « الوردية » على أنها من نوع السيرة الذاتية . لكننا نميل إلى عدم اعتبار مثل هذه القراءة منتجة ، لأن ملامح التخييل (Fiction) كافية فى النص لنفى الاهتمام بهذا المنحى . لكن قد يكون مفيدا ، كما أسلفنا ، أن نتلمس أثر خطاب الخبرة الشخصية على الخطاب الفنى فى (وردية ليل) ، من حيث العلاقة بين إيقاع الكتابة عبر ست سنوات من ١٩٨٥ إلى ١٩٩١ وبين النص ، ومن حيث ثراء الرواية بتفاصيل ودخائل لا يعلمها إلا أبناء المهنة ، ربما كان من أهمها نص البرقية الذى يشغل الفصل الثانى عشر ، وهى برقية حقيقية أرسلها مواطن إلى زوجته .

وردية ليل وعبر النصية :

لقد لمسنا هنا الوجه الثانى لأهمية (وردية ليل) وهو تفاعل النصوص وعبر النصية فيها[٥] . ونرصد منها بخاصة ثلاث حالات : عناوين الفصول ، والوثيقة (نص برقية الزوج طلعت لزوجته السجينة ليلى) ، والتناص مع كتب مقدسة .

عناوين الفصول :

يؤدى العنوان عادة وظيفة من خلال تفاعله مع النص الذى يليه[٦] ، فقد يلخص العنوان لب النص ، أو يبرز جانبا فيه أو يتهكم عليه أو يفسره أو يزيده غموضا ، أو كل ذلك معاً . فأما عن عنوان النص العام « وردية ليل » فهو يلخص الرواية فى كلمتين . وأما عناوين الفصول ، فهى فى الغالب تركز على حديث الأشياء (أو صمتها) ، لتؤكد أن « الوردية » رواية عن

الأشياء ، ولذا نجد عناوين مثل : فستان التيل ، الدرج ، مصابيح ، نوافذ ، كوب شاى ، عبر حاجز من زجاج ، السلالم . تحتل إذن أسماء الأشياء مساحة هامة فى العناوين .

ولو تأملنا هذه الفصول ، وجدنا أنها لا تركز فى النص على الشىء المذكور فى العنوان ، وإن أشار إليه العنوان . فمثلا ، لا تذكر المصابيح إلا مرة واحدة . فى الفصل الخامس : « مصابيح » ، حين ينظر سليمان الراوى عبر نافذة الحجرة ليرى مصابيح الشارع المضيئة ، علامة على استمرار الحياة ليلاً ، قبل النوم . بيد أن الفصل موضوعه هو معلومات عن ماضى رؤسائه فى العمل : بيومى السياسى القديم ، جرجس الذى يعيش مع زوج غير التى أرادها ، الحريرى الذى جرح فى ٦٧ ويعشق عبد الناصر ، بالإضافة إلى حوارات التسلية بين الموظفين . العزاب يبغون الزواج . إشارة العنوان للمصابيح تعطيها أهمية جديدة وبعداً آخر ، كأن الراوى لا يذكر من كل الحوارات والمعلومات إلا صورة جماد : المصابيح ، مرة وهى مضيئة والناس تسهر أمام مكتب التلغراف ؛ ومرة وهى مطفأة ، ويوحى بذلك أن الجيران يغلقون شرفاتهم . كأن الراوى (أو المؤلف) بإشارته الخفية فى العنوان لا يريدنا أن نستخلص إلا فكرة توهج الحياة ثم انطفاءها ، فيكون العنوان هنا بمثابة شبه نص تحتى يستمد مادته ومعناه من نص الفصل .

وفى الفصل التالى « نوافذ » يحكى الراوى ليلة عمل لمحمود والحريرى ، وهما يجمعان البرقيات فى رزم ثم يصلحان من شأنها وينصرفان . لكن العنوان يلفت النظر إلى أن محموداً ينظر من النافذة إلى المبنى المقابل ، أثناء الوردية ، ثم إلى أنه يبدأ فى الانصراف حين تغلق النوافذ ويقترب النهار ، كما يذكرنا بأن سليمان يفعل الشىء نفسه فى الفصل السابق ، وبأن العاملين فى الغرفة نفسها عادة ما يراقبون زميلاتهن عبر النافذة . تكتسب هنا النوافذ معناها الجديد ، فهى وسيلة الخروج من الوحدة والعزلة داخل مبنى التلغراف ، وسيلة الاتصال بالعالم الخارجى ، وبالنساء ، خاصة بالنسبة للعزاب الباحثين عن الزواج . وتبدو النوافذ بطلا من أبطال الرواية لا يقتصر التركيز عليها على فصل بعينه ، بل تبرز أهميتها على امتداد النص . كأن العنوان ما هو إلا وسيلة لتحديد أهم عناصر الصورة عبر الرواية ، دون التقيد فحسب بعلاقة هذا العنصر بالفصل الذى يحمل اسمه ، وكأن العناوين معاً تشكل نصا موازيا ، أكثر أهمية ، وأكثر شاعرية لاعتماده على شبكة من الاستعارات تتقلنا عبر الفصول ، لتشرح مثلا معنى النوافذ ، ولذلك فذكر الأشياء فى العناوين يكشف أهميتها من حيث هى نص مواز ، لا يرفعها فحسب إلى مصاف الشخصيات التى تنظر عبر النوافذ وتستضىء بالمصابيح .

وقد يضيف بعض العناوين معنى جديدا للفصل فى حد ذاته مثل الإشارة « لحاجز الزجاج » التى تعبر عن المسافة الفاصلة بين سليمان والمواطنة هدى ، التى تبرق لخطيبها أنها تزوجت من عربى ميسور الحال .

ويخلق بعض العناوين حميمية وتعاطفا بين القارىء وبين شخصيات عابرة ، ففى الفصل الثانى عشر نتعرف قصة زوج ملتاع يرسل برقية شوق ومؤازرة لزوجه السجينة بسجن مكة العمومى . لكن العنوان « طلعت وليلى » يكسو هاتين الشخصيتين لحما ويقربهما من القارىء ، نتيجة لتسميتهما ، خاصة أن الزوجة بالصدفة تحمل اسم المعشوقة الأبدية ليلى .

الوثيقة :

كما أسلفنا ، يشغل الفصل الثانى عشر(٧) نص برقية أرسلها فعلا زوج لزوجه المسجونة بمكة وقد وثقها الكاتب بملاحظة فى أسفل الصفحة : « صورة طبق الأصل لبرقية أرسلت من مكتب تلغراف رمسيس فى منتصف السبعينيات » . يؤكد هذا التوثيق انتماء البرقية إلى عالم الواقع ، ويحدد لها تاريخا ومكانا .

إن التضمين فى هذه الحالة شديد الخصوصية ، نظراً لأنه يمثل ولوجا لعالم الواقع داخل عالم الرواية المتخيل ، بحيث تتغير طبيعة كل من العالمين عند نقطة التماس هذه ، فيصير هذا الواقع بنصه جزءا من عالم متخيل ، ويكتسب خاصية جديدة فى سياق النص ويعطى للتخييل مصداقية معينة .

فى (وردية ليل) تخلق الوثيقة البرقية ، كذلك ، نوعاً من التناص الداخلى ، أى تفاعل النص بعضه مع البعض الآخر .

فمثلث طلعت الزوج الصابر ، البعيد عن ليلى زوجه ، سجينة مكة (الفصلان ١١ ــ ١٢) هـو الوجـه الآخر لمثلث هـدى الفتاة ، السعيدة بزواجها من العربى المسن ميسور الحال ، التى تنهى علاقتها بخطيبها المغترب فى دولة عربية لادخار مصاريف الزواج .

يكاد يرقى هذا التناص إلى مرتبة الاستعارة : كأن الزوج السعيدة هدى مآلها السجن مثل ليلى ، وكـأن الزوج العـربى أصبح سجنا مثل سجن مكة ، وكأن الخطيب المصرى يشقى بفتاته هدى عندما تغترب ، كما يحدث للزوج طلعت . ويقوى من أثر هذه الاستعارة أن الوثيقة همزة وصل بين عالمى الواقع والتخييل .

التناص المقدس :

إن نظرة سريعة إلى أعمال أصلان السابقة تكشف تفاعلها مـع نصوص مقـدسة ، فنجـد فى عنوان مجموعته (يـوسف والرداء) إشارة لقصـة النبى يوسف ، وفى شخصيـة يوسف النجار فى رواية (مالك الحزين) ، إشارة إلى زوج السيـدة مريم . أما فى (وردية ليل) فالنص تثريه استعارة يخلقها عنوانا المفتتح والفصل الأخير ، حيث يلعب العنوان هنا دورا تناصيا لا « خارج نصى »[٨] .

« الفاتحة » إشـارة إلى عنـوان أول سـورة فى القـرآن ، و « الرؤ يا » إشـارة إلى عنوان آخـر كتب الكتاب المقـدس . يضفى هذا التناص على « الوردية » هالة علوية ، تضفى على الرواية مستوى ميتافيزيقيا يزيد من غموضها ومن ثباتها الذى تدعمه الإشارات القوية إلى الأشياء فى العنـاوين ؛ كأن كـل فصول الرواية ينحو نحو نهاية واحدة كبرى بـرغم أنها كتبت منفصلة ، فى أوقات مختلفة ، تماما مثل فصول القرآن والكتاب المقدس .

بيـد أن المفتتح فى (ورديـة ليل) نـابع من سلطة المؤلف مباشرة ، فهو يوقعه باسمه « إبراهيم » ، بينما الفصل الأخير جزء من سياق التخييل الذى ينبع من سلطة الراوى . لكن تظل الفاتحة فى « الوردية » نصا يستمد العون فى مواجهة واقع أليم محزن من قوة أعلى ، كما فى فاتحة القرآن . أما هذه القوة فى الوردية فهى حكمة « جبال الكحل تفنيها المراود » التى تنتمى إلى زمن « تأسطر » و (تقدس) لأنه ماض ، زمن ذكرى أم إبراهيم . وتعود الرواية فى نهايتها بفصل « الرؤ يا » إلى زمن شبيه ، كأن الرواية رحلة ، يعـرض آخر فصـولها خـلاصتها ويستدير ليمسك بأول طرفها ، فى « فاتحة » . فـ (وردية ليل) هى كذلك صعود سليمان من القبو إلى الدور الـرابع بمكتب التلغراف ثم هبوطـه للدور الأول ، عبر مشـواره الوظيفى . وينتهى هذا المنحنى فى الفصل الأخير برؤ يا كابوسية يرى فيها سليمان نفسه وقد هبط إلى القبو ، (كما يهبط فى أعماق نفسه) ليخرج إلى زمان أسطورى ، يقترب فيه من السماء كأنه صعد إليها ، تماما كما ينكسر هنا تتابع الزمن الروائى . فسليمان يهبط إلى القبو وقد فرغ من إرسال برقية هدى (التى كان قد أرسلها فى الفصل العاشر) فهبوطه إذن يقع فى لحظة تسبق (وربما تلى) الفصول من الحادى عشر إلى الرابع عشر ، حيث يهبط سليمان فى الفصل الخامس عشر ، علما بأن عنوان الفصل الحادى عشر ينبئنا أن هناك « يوما آخر » قد مضى على الأقل بعد إرسال برقية هدى . فى هذا الـزمن (خارج الـزمن) يرى سليمـان رؤ يا للقيـامة « الأبـوكاليبسيـة » ، لسماء حمـراء يطعنهـا ولما يشبـه العاصفة الترابية تقترب منه ، كأنها نهاية العالم كما وصفها يوحنا فى سفر الرؤ يا .

والإشارة إلى هدى تعقّد بنية الصور الدلالية فى الرواية ، لأنها تستحضـر فى الختام صـورة الزواج/القتـل (من خلال السماء الطعينة) وتربطها بصورتى الزواج/الفراق عند هـدى وليلى ، حيث إن محرك الرؤ يا هو برقية هدى ، كما أن صورة السماء الحمراء صدى لصورة موجودة فى الفصل الرابـع[٩] ، كأن الرؤ يا مركبة من مخزون صور فى ذاكرة سليمان .

هكـذا تبدو الـرؤ يا كـأنها إعادة تـركيب الصـور والمعـانى والعلاقات ، كـاسرة التسلسـل التتابعى للزمن فى الـرؤاية ، تـربط أول الروايـة بآخـرها وتستحضـر خلاصـة الروايـة فى ختامها : هول القيامـة قادم لأنـه يشبه قصتى هـدى وطلعت وليلى ، سينتهى الزمان ويتفتت ترابا واغترابا كحال الأصدقاء سليمـان ومحمود الحريرى ، الـذين لا يكاد يتعـرف أحدهم الآخر فى نهاية الرواية .

إذن ، يلعب التناص مع المقدس ، إضافة للراوى وللصور البيانية وللوثيقة ، دور تحويل تتابعية الخطاب السردى إلى تزامنية صورة تربط فيها انهيار العالم فى الآخرة بهموم يعيشها بشر فى الدنيا ، على مستوى التخييل .

إن سفر الرؤيا نهاية مفتوحة بالأمل لمن يؤمن بالمسيح ، برغم أهوال الآخرة وبرغم الإشارة للربيع فى رؤيا سليمان ، فإننا نشعر بغلبة اليأس وبما يوحى بخطر يقترب . إنما الأمل فى « الوردية » جنين الفاتحة لا الخاتمة : « جبال الكحل تفنيها المراود » كالكتل الترابية المقتربة . مرة أخرى ، يكسر أصلان خط التسلسل الزمنى ، بصورة تزامنية تنتج توترا بين وحدات النص ، يجادل ثبات هذا النص الظاهرى . لكن هذا الربط لا يعنى أن النص مغلق ، بل هو على العكس مفتوح ، ينتظر بقية ، تماما كما أن سفر الرؤيا لم يغلق الباب على كتب أخرى فى العهد الجديد وخارجه ، ويؤكد ذلك أن أصلان ختم الرواية بجملة : « انتهى الكتاب الأول » . كأن لنا أن ننتظر رواية أسفار أخرى « أبو كريفا » .

الهوامـــش :

(١) إبراهيم أصلان ، وردية ليل ، رواية ، القاهرة ، دار شرقيات ، ط ١ ، ١٩٩٢ .

(٢) انظر مثلا : رشاد رشدى ، فن القصة القصيرة ، القاهرة والإسكندرية ، المكتب المصرى الحديث ، ط ٥ ، ١٩٨٢ ، خاصة ص ١١٠ - ١٢٣ .

(٣) وردية ليل ، ص ١٠٧ ، « الوراق ، فبراير ١٩٨٥ - مارس ١٩٩١ » .

(٤) انظر : مقدمة فى جامع النص لجيرار جينيت مترجما بالعربية وصادرا عن دار طوبقال المغربية ١٩٨٠ . يسمى جينيت العلاقة بين نص وبين النوع الذى ينتمى إليه النص : architextualité جامع النصية . بيد أن العلاقة بين وردية ليل ونوع السيناريو هى شبيهة بذلك ، لأن النص ليس سيناريو خالصا .

(٥) انظر : لجيرار جينيت Palimpsestes, ,Seuil, 1985، باريس ، وفيه يعرف المؤلف بخمسة أنواع من العلاقات التى تسمى بعلاقات تفاعل النصوص ويسميها جينيت عبر نصية : Transtextualite والتناص Intertextualité نوع منها .

(٦) انظر : المرجع المهم لليوهوك La Marque du Titre, , Mouton, 1981 لاهاى ، وكذلك جيرار جينيت : Seuils, Seuil, 1987 ، باريس .

(٧) وردية ليل ، ص ٨٧ - ٨٩ .

(٨) انظر : Palimpsestes ، سبق ذكره .

تناصى : intertextuel يشير لعلاقة بين نصين أحدهما يستدعى الآخر أو يقتبس منه أو يحيل إليه . . إلخ . بينما « خارج نصى » : Paratextuel يشير إلى ما يحيط بنص ما من عناوين ومقدمة وخاتمة .

(٩) وردية ليل ، ص ٢٤ « ثم رفعت وجهى إلى السماء القريبة التى احمرت حوافها » .

ص ١٠٧ « أمد نصلا فضيا إلى لحم السماء (. . .) تنسحب يدى إلى جوارى فى انتظار الدمعة الحمراء وهى تبزغ » .

لاحظ كذلك تطابق الشكل الطباعى لبرقية طلعت إلى ليلى مع وصف الراوى للرؤيا .

أمواج الليالى*

السيد فاروق رزق

. (أمــواج الليـالى) متتــاليـة إدوار الخـراط ليست روايـة ولا مجموعة قصصية ، لكنها عمل مركب من مجموعة حلقات أو حركات ، تلى كل واحدة منها الأخرى فى تتابع محكم ، لكنه فى إحكامه هذا ينطوى عـلى دعوة لكسـر المتتالية ومن ثم إعادة التـرتيب ، حتى لو تضمنت هـذه المحـاولة معنى من معـانى الاستحالة .

كالموج ، تتتابع فقرات المتتاليـة القصصية ، لا طبقـاً لمبدأ غائى ، ولكن لضرورة حتمية . ضرورة لا تعبأ بالمعنى أو المعانى التى نريد استخلاصها من العمـل ، لكنها تصبـح موضـوعاً للقراءة ، تخضع للتأويل الذى هو ــ بالضرورة ــ غائى[٢] .

(وكأنها رشاش الموج الأزرق المزبد فى اصطدامه بالصخر العنيد ، متكرراً بلا هوادة . هو أيضاً فيض التمـرد فى قلبى المضطرب ، خبطات الحس بالظلم التى لا تتوقف) .

ما بين حقيقة وجود الموج ، وجوداً موضوعياً « فى ذاته » ، و« وهم » المعنى الـذى تضفيه أفكـارنا ومشـاعرنـا عليه ، أو العكس ، أى وهـم انفصـال الموضـوع عن الذهن المـدرك ، وحقيقة الفعل الخلاق الذى يمارسه الوعى فى إدراك الشىء ، تقع المتتالية .

والمتتالية ــ برغم علاقتها القويـة بالمـوج ــ لا تمثل تتـابعاً لأشياء موجـودة فى ذاتها ، لكنهـا متتاليـة « قصصية » السـرد Narration بـوصفه فعـل خلق مستمر ومتصـل ، هـو أداة المتتالية ، وموضوعها، وأحد همومها الرئيسية .

وإذا ما كان فى فعل القص معنى من معانى اقتفاء الأثر ، فإن المتلقى الذى يقتفى أثر الحكى ــ لا المحكى ــ فى النص هو الذى يدرك غايته . وقد يعرف ساعتها أن رحلته فى اقتفاء الأثر هى نفسها غاية السعى (quest)· متتالية إدوار الخراط تؤكـد أيضاً كونها سلسلة لغويـة لا تشير فيهـا الكلمات لمجـرد موضوعـات موجـودة ومعدة سلفـاً ، لكنها تشـير أولاً لكونها كلمات ، ولكون هذه الكلمات الدوال تشير أيضـاً لكلمات أخرى قد تتعلق بما نسميه الأحـداث والمشاعـر والأصوات ،

---

* أمواج الليالى ، إدوار الخراط ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٩١ . ص ١٢٠ .

لكنها ليست بالفعل أيًا منها . إن « رشاش الموج » فى اصطدامه بالصخر ، ليس مجرد « فيض التمرد فى قلبى » ، لكنه«أيضا فيض التمرد فى قلبى» ، أى أن له وجوداً آخر منفصلاً ، وقد لا تكون له علاقة بـ «فيض التمرد فى قلبى » ، لكن الراوية المتلقى لايستطيع أن ينقل هذا الوجود الآخر المنفصل إلا عبر الكلمات-كلماته-التىلاتنفصل عن تمرده ، وإحساسه بالظلم .

حتى فيض « التمرد » ـ الذى يتحول رشاش الموج إلى دال يشير إليه- هوأيضاً تكوين لغوىلايشير إلى حقيقةموضوعية مباشرة وإنما لكلمات أخرى ؛ كلمات قد تحمل تراثاً مشتركاً ، يجعلنا ندرك ما يعنيه الراوية بعبارته ، أو ما نظن/يظن أنه يعنيه .

لكن إدراكنا نفسه الذى يمثل جزءاً من عملية أداء العمل ، لا يخرج عن كونه إعادة تأويل لما قام الراوية بتأويله ، أى أنه استخدام لكلمات أخرى تستطيع أن تحول العمل من منطق الضرورة إلى منطق الغائية ، حيث يتحول الموجود إلى مدرك ، والنص إلى معنى . لكن ، هل يتحول بالفعل أم يظل موجوداً فى ذاته كالموج ؟ ويبقى تأويلنا مرتبطاً بما نحسه فى داخلنا ، ووجهة النظر التى نرى من خلالها العمل ، وقبل هذا كله بالكلمات التى تبوح لنا بالقدر نفسه الذى تخفى به وتحجب عنا ما نظن أنه النص .

أصبح القول بأن كل عمل فنى جيد قابل لـ ـــ بل وحاث على ـــ إعادة التأويل مألوفاً ومكرراً . لكن القراءة الأولى ، أو التأويل الأول، إن صح التعبير ، فى متتالية إدوار الخراط ، هو فى حد ذاته إعادة تأويل ؛ لأن الراوية الذى « ينقل » لنا خبرته ، ويروى لنا تذكاراته ، يقوم بالأداء أداءً ينفى أى صورة لما هو قبل النص . إنه لايعيد حكى ما كان ، لكنه يخلق ما كان يمكن أن يوجد ، ومالا يمكن أن يوجد إلا احتمالاً ، وقد لا يعنى هذا تعاملاً مع موجود بالقوة سابق ومسلم به ، بل لعل الأدق هو الزعم بأن تلك الأشياء تكتسب حقيقة الوجود بالقوة أو بالإمكان ، لأن النص هو الذى يجعلها كذلك .

فالتذكر كما يمارسه الراوية ليس مجرد فتح الصناديق المغلقة ورؤية ما كنا/أو ما كان يراه من قبل ، لكنه إدراك وتعرّف معنى إعادة الرؤية ، و من ثم إعادة تشكيل ما يظنُّ أنه ماض (يقبع هناك فى الذاكرة) .

لكن لا شىء يوجد هناك . . بل لا يوجد هناك أبداً ، كل شىء يتحرك الآن ، كأن التذكر فعل مضارع يتم به خلق صورة نعتقد أنها هى كل أو بعض ما كان قائماً فى الماضى . وربما كان العكس صحيحاً أيضاً ، كما كتب الراوية فى موضع آخر: «زمانى الآخر . . حلمى الآخر . . كل شىء عندى آخر» . لا شىء قائم هنا والآن .

فكأن التذكر ليس عودة لمراحل سابقة من المتتالية لا يمكن بالفعل تحقيقها ـــ لكنه تنقل البصر بين تصاوير متجاورة أو متلاطمة أو متصلة ببعضها البعض بلا انقطاع أو فاصل زمنى ، لأنها جميعا زمن واحد . . أو زمن آخر . كأن فى التذكر أيضاً عملية استيعاب مباشر للقول فى كل واحد ، ربما بما يشبه الحدس ؛ حدس لا يلزم معه تتابع تدريجى وظهور جزئى للتفاصيل ، لكنك ترى . . تتذكر ، وكأنك مرة أخرى تشاهد [كل شىء] دفعة واحدة . لكنك إذ تحاول أن تروى ذلك الحدس/الذكرى/الحلم فإنك تقوم بعملية إنتاج تعتمد على نقل ذلك الكل بشكل جزئى وتدريجى (أى زمنى) ، وتأتى القراءة محاولة مقابلة/إعادة إنتاج عبر عملية هى ـــ بالضرورة ـــ جزئية وتدريجية ، قد تنتهى ـــ فى إحدى مراحلها ـــ عند حدس ، ليس بالضرورة أن يكون هو الحدس نفسه الذى أراد الكاتب أن يخلقه ، لكنه ـــ أى ذلك الحدس أو الفهم الكلى ـــ ينطوى على نقلة كيفية ، من مجال الفعل الجزئى الزمنى ، للحظة توتر ملتبسة ، هى لحظة الكمال فى الفن ، حين تتحول الموسيقى إلى قيمة مكانية ، وتشعر فى اللوحة بزمانية مبهمة ، ويخرج السرد عن أطر المكتوب ، تلك لحظة ربما لم يحتف بها ويوغل فيها قط كما فى نص إدوار الخراط « مجانين الله » .

فأى قانون للسرد كنا قد تواطأنا على استعماله واعتباره أمراً مسلماً به ، لم يضعه ذلك النص موضع الشك أو يثير حوله تساؤلات لا تنتهى ؟

مجانين الله .

« مثول فى ذاته » . .

تبدأ «مجانين الله» بفقرة « السمع » التى تستحضر تاريخاً طويلاً من التذوق الفنى القائم على مخاطبة الأذن ، لا بوصفها موسيقى خالصة ، ولكن بوصفها إيقاعات صاخبة تتوافق مع تلك المصابيح التى تتدلى حول السرادق « لامعة ملونة وبذيئة » (ص ١٧) ، كأنها والسرادق« بطن غامض الانتساب »، فليس هناك انتساب حقيقى للحضارة التى خلقت تلك « النقوش العربية » ولا يمكن أن تنتسب للحضارة التى سخّرت الكهرباء وخلقت ذلك الموج الجاف « نافذ الوقع » (ص ١٧) .

ومن ناحية أخرى ، يظهر تناقض آخر بين عبارة التصدير « أحرقت قلبى أنوار وجودك » ، بتفردها واتساع الأفق الذى تمنحه لكل معنى من المعانى توجده فينا ، وسوقية المصابيح المتشابهة بألوانها الصارخة « البذيئة » .

وحين يصبح العازف فى بؤرة اهتمام السرد ويظهر العود وهو آلة موسيقية صريحة الانتساب ــ يعاودنا أيضاً الإحساس بالتفرد ؛ إنه ليس حبة ضمن حبات متشابهة معلقة جميعها بـ« حبال المصابيح » ، ليس عازفاً ضمن كثير من العازفين أو بعضهم ، لكنه « العازف » .

لا أحد غيره يتوقف عنده الراوية ، أو يشير إلى وجوده فى السرادق . هو الوحيد الذى يتخلق فى الذاكرة ، أو هو يوجد فى المخيلة،«عيناه ضيقتان مدفونتان فى نورهما الداخلى المتقد » ، هذا النور المتقد هو الذى يفصح عن الوجود ، إن هناك وجوداً قادراً على أن يحرق القلب ، حتى التفاصيل الواقعية التى تستطيع أن تجعل العازف شخصية حقيقية ترتدى « السموكنج الأسود والبابيون » . لا تمنع الراوية من أن يتساءل كما نتساءل معه ــ أهذا المثال موجود ، ليس من جماعة الأخيلة ؟ . . (ص ١٧) .

برغم اعترافنا المعلن ، أو تواطئنا المضمر ، واتفاقنا جميعاً على أننا موجودون ، فإن وجود أحد منا لا يتحقق بالنسبة للآخر إلا بوصفه أداء ، الأداء فقط هو الذى يدل على الوجود ، لكننا نوقن بأن ثمة وجوداً آخر وراء ذلك الأداء أو بجانبه .

لكن الراوية ، حتى بعد أن رأى فى العازف أنه « مؤدٍ كامل » ، وتوحّد مع أدائه ، لا يستطيع أن يتوقف عند تلك اللحظة ، لحظة الكمال ؛ فيتساءل عن حياته الأخرى ، تاريخ ما قبل الكمال (ألهذا علاقة أيضاً بما يفعله القارىء بالنص حينما يتساءل عن تاريخ الكتابة ــ وربما تاريخ الكاتب أيضاً ــ ، والحيل البلاغية التى أراد القيام بها). ويعمد ــ أى الراوية ــ فى تحليله إلى افتراض نية الكاتب أو نواياه قبل الكتابة . . قبل الكمال .

تبدأ الفقرة التى يبحث فيها الراوية عن تاريخ العازف ، ويفترض حياة/حيوات كانت له قبل الكمال ، بالتساؤل الذى أشرنا إليه من قبل :

« أهذا المثال موجود ، ليس من جماعة الأخيلة ؟ »

وينتهى بما يشبه التقرير « جنون الحب النهائى . الجنون بالله جنون لا مكافأة له إلا به وفيه »

قلتُ ما يشبه التقرير ، لأن هذا التصريح يعتمد على تصور أن المثال موجود ، وأن « جنون الحب » الذى يملؤه ، لا شريك له و« لا مكافأة له إلا به وفيه » ، وهو ما ينفى كل تلك الحيوات الأخرى التى افترضها الراوية بين تساؤله الأول وعبارته الأخيرة [كثيراً ما يساء تأويل النفى بوصفه مجرد عدم محض] فى حين يحمل النفى هنا معنى من معانى الوجود المغاير ؛ فكل هذه الحيوات التى يفترض أن العازف قد عاشها هى ــ كحياة الراوية « الحقيقية » ــ أحلام عاشها آخر أو مرت به خاطراً لحظياً أو ستأتيه يوماً واقعاً لا شك فيه ، ولا ريب فى كون ما عداه محض عدم . . فهل هناك أبداً ذلك العدم المطلق المحض ؟

وقبل أن تنتهى تساؤلات القارىء عن حيوات العازف الممكنة ،ووجودها المفترض أو غيابها ــ (العدم) ــ المستحيل،

يدخلنا الراوية فى ممرّ آخر من متاهته اللامتناهية ، استحالة أخرى لا مفر منها ، ولا سبيل لحل التناقض الكامن فيها « . . عرضية الكمال ، الأداء الذى لن يتكرر أبداً ، مهدراً بعد أن يتحقق مرة واحدة لا سابق لها ، لا مثيل لها ، ولا يمكن أن يكون لأن خلود الكمال هنا مستحيل » (ص ١٩) .

إلام تشير هذه الـ « هنا » ؟

أهناك موضع متخيل أو مفترض لحدوث الكمال ، أم هى حالة يشار إليها على أنها قائمة هنا والآن ؟ وهل لسكون لحظة الكمال هذه « الأداء الذى لن يتكرر أبداً » ..علاقة بزمانية السرد فى النص التى تبدو وكأنها انتقال من وقفة Pause إلى أخرى ، بلا تطور زمانى أو تقدم فيما يمكن أن نسميه الحكاية ؟

يبدأ النص بوصف السرادق ، فالعازف ، فتساؤلات الراوية عن حياة العازف ، ثم محاورة الراوية ، والأنثى الصوت عن فناء الكمال ، وأخيراً تبدأ الحكاية مع مشهد « المجذوب » أو « قدوس الحسين الرث » .

المشاهد الثلاثة الأولى تبدو كأنها بلا زمن ، ومع ذلك يبدو فى تتابعها معنى من معانى الضرورة . ألا يعطى هذا معنى آخر لتتابع الأمواج ــ فكأن المثير فى ذلك التتالى ليست العلاقة بين موجة وأخرى ، أو أن موجة تلى موجة أخرى « موجة وراء موجة » ، قدر ما هو معنى الضرورة الكامن فى هذا التتالى ، واستحالة توقف التتابع الخلاق الذى يصنع المتتالية ، مع شك مضمر فى أن ما نصنعه ــ كالموج ــ مهدر أبداً ؟ الحركات الثلاث الأولى تبدو كأنها مجرد صور لا تحمل سوى علاقات مكانية ، حتى الفقرات الخاصة بحيوات العازف المحتملة لا تحتوى على أية دلالة زمانية ، لكنها مجرد صور مستدعاة أو مفترضة دوما لوجود قد يكون قائما فى الماضى أو الحاضر ، أو هو الوجود المتكرر والمنتظر أبداً .

أكانت من حبيباته من رقص بدنها الغض المشتهى على كل تأوه عوده وسجعه وحنينه ؟ أما كانت منهن من غنت له فى الصهبة والصبا وصهللة الخمر العتيق ؟ » .

هل يتساءل الراوية هنا عن العازف الذى يراه أو أنه يخلق العازف/المؤدى الذى يبغيه ، أو يحلم به ويتمنى أن يتوحد به

«أهذا المثال موجود ، ليس من جماعة الأخيلة ؟ »(ص ١٨) .

وينسحب السؤال أيضاً على المجذوب « قدوس الحسين الرث » الذى نتساءل نحن ــ قبل أن يتساءل الراوية ــ عن حقيقة مظهره ، حكايته ، وجوده نفسه .

نحن نقرأ الحكاية بوعى أنها تحكى . والراوية نفسه حريص على أن يفضح وهم الحكى ، وأن يعيدنا لحقيقة السرد بنبرة أو إيماءة تشير - ربما فقط - فى اتجاه الكتابة « قدماه سوداوان تقريباً مفلطحتان تقريباً » . .

« أشعث الشعر طبعاً ، . . »

« لا يبرىء نفسه من إثم ، لكنه فخور ، على نحو ما ، بالانتساب بل بالتوحد » . (ص ٢٢) .

ألا يبدو فى تكرار « تقريبا » محاولة لتحرى الدقة فى نقل ما هو « حقيقى » فى الحكاية ؟ ولكن تلك المحاولة نفسها تشد انتباه القارىء إلى واقع السرد .

إن « تقريبا » هذه ليست بالضبط ما كان قائماً فى الواقع ، وإنما مقاربة ، وينبغى على القارىء أن ينتبه إلى أنها مقاربة ، وربما كان التكرار أيضاً كسراً لليقين المفترض .

فلأننى لا أستطيع أن أمنحك ما كان على وجه اليقين ، أكرر « تقريباً » ، إذن فأنا صادق حتى لو لم أكن أروى الحقيقة نفسها أو شيئا منها .

ثم تأتى « طبعا » التى تفترض أن القارىء يشارك الراوية خبرة مشتركة تتعرض لذلك المجذوب النموذج الذى يتوقع أن يكون « أشعث الشعر » . . لماذا ؟

هل هو « أشعث الشعر » لأنه بالفعل هكذا ؟ أو لأن كونه مجذوباً يستدعى أن يكون كغيره من المجذوبين ــ أشعث الشعر أى هل نحن أمام حالة تنطبق عليها قاعدة عامة ، بحكم ما هو

قائم فعلاً ، أو أن القاعدة ــ النموذج القبلى للمجذوب ــ تفرض شكلاً محدداً للمجذوب/الحالة التى تتخلق ــ طبعاً ــ طبقاً للنموذج ؟

وإذا كان تدخل الراوية هنا يدعم أو يدعى تدعيم ما هو ثابت أصلاً ومتفق عليه ، فإنه فى الاقتباسة الثانية يتدخل بما هو مغاير للمألوف والسائد ؛ إذ ينفى عن عبارة « مش أنا . . هوه » معناها المتوقع [أن القائل يبرىء نفسه من إثم ما] ليضع لها تأويلاً مختلفاً تماماً ، وإن لم يكن نهائياً ومحدداً .

« لا يبرىء نفسه من إثم ، لكنه فخور ، على نحو ما ، بالانتساب ، بل بالتوحد » (ص ٢٢) .

إن « فخور » هذه ليست مطلقة ، ولا تعنى ما نألفه من كلمة الفخر ، لكنها محددة بكونها « على نحو ما » ، أى بمعنى خاص ــ وربما مغاير ــ للفخر ، الذى يقترن مرة بالانتساب وأخرى بالتوحد ، دون الوصول لصيغة حاسمة أو تأويل نهائى للصيحة .

فالراوية يقوم بإعادة تأويل صيحة المجذوب ، ثم يعيد صياغة تأويله ، مع الاحتفاظ بكليهما فى الكتابة ، مرتبطاً بتلك العبارة الحذرة « على نحو ما » . وهذا يدفعنا للشك فى مدى معرفته بنية القائل ، ومن ثم يشككنا فى صحة تأويله ، ليبقى ذلك التأويل مجرد واحد ضمن عدة تأويلات محتملة ، لا يمكن لأحدها أن تكون هى الحقيقة ذاتها ، ولكن لكل منها الحق فى أن تدعى كونها الحقيقة على نحو ما .

« ثم انحنى على نفسه كأنه يناجيها ؛ أو يناجى من يقطن فيها ويملؤها . . » (ص ٢٢) .

لا شىء هنا مؤكد ، سوى الفعل الظاهرى ، « انحنى على نفسه » .لكن معنى الفعل ــ المناجاة ــ وهوية المناجى ، كلها محض افتراضات يعلن الراوية نفسه تشككه فيها « كأنه . . أو . . » .

أكان الراوية يصف موضوعاً خارجاً عنه ، يتشكك فيه ، ويبغى معرفته ، أم كان حريصاً على ادعاء انفصاله عن الموضوع الذى يصفه ، انفصالاً ظهر فيما بعد زيفه أو على الأقل عدم دقته : « أطار طائراً كان يكمن فى كن صدرى » .

كانت هذه هى المرة الأولى التى يكشف فيها الراوية عن تورطه فى تجربة المجذوب ، إنه لا يشارك فقط المجذوب تجربته ، ولكنه يصبح صاحب النداء الأصلى . هو الذى يعرف « ليلى » ، بينما المجذوب ينادى « باسم ليلى غيرها » .

تتبدل الأدوار أو تتداخل أو تعود لما كان ينبغى أن تكون عليه . يقول المجنون : « دعا باسم ليلى غيرها فكأنما أطار طائراً كان فى صدرى » .

أكان الذى « دعا » آخر غير المجنون . أم أنه كان نفسه ، أو ربما بعضه ــ الذى « دعا باسم ليلى غيرها » فى زمن آخر لم تكن فيه ليلى قط سوى « غيرها » .

إن المجذوب « قدوس الحسين الرث » لم يعد ــ وهل كان قط ــ مجرد كائن يناجى نفسه أو آخر . . أيا ما كان ، لكنه صار المنادى والمنادى عليه وفعل النداء نفسه . صار الراوية

[أصوات نداء وتوجع ، واستنجاد وشهوة ، أصوات أمان وتحد ونشوة وامتثال وألم وسعادة موجعة كأنها فى لحظة القذف الأخيرة] (ص ٢٢/٢٣) .

هل هذه الأصوات تصدر منه أم ما يتلاقى ويتآلف فيه ، يعيشها ويمضى بها فيها ، كأن لم يكن له وجود قط سواها :

[لم يعد ثمة حاجز بين الإلهام والأداء] .

مرة أخرى نتذكر تساؤل الراوية : « أهذا المثال موجود ليس من جماعة الأخيلة ؟ » . أهو آخر موجود يتأمله الراوية ، ويروى عنه ، أم هو مسرحة لحلم قديم وهاجس « جوانى » لا علاقة له بما هو ماثل ــ ومن ثم ناقص ــ هنا والآن . « لم يعد إلا نور شحوب الفجر ــ كأنه جوانى ــ ينشق عنه حب عظيم » (ص ٢٢)

أين يكمن ذلك الحب العظيم : أفى « قدوس الحسين الرث » أم فى الراوية نفسه ، أو فى لحظة الكمال المقدر زوالها

حال بلوغها تمام تفردها أو اكتمالها المستحيل ؟

[لهذا الحب صلة بحب آخر قديم يعيش فى مصر ، وتعيشه مصر ، حب تاريخى أو تاريخ من الحب تقف « المئذنة البيزنطية » شاهداً عليه ، وعلى تآلف ، بل امتزاج ، لم يعد فصل عناصره ممكناً .] .

لعل هذا هو نفسه ما جاء فى سياق آخر لوصف ما أسماه الراوية الفلاح الدهرى أرغن لم يسمعه قط ــ له صدى فى ساحة فسيحة ، تحت قباب قوطية ، أم تكبير يتموج محلقاً بين أعمدة كورنثية منقوشاً تحت تيجانها آى الذكر الحكيم ، تحمل مقرنصات شَحُب ذهبها ، يطفو فوقها تجويف الفلك الأسمى » .

كأن مراحل التاريخ ــ المرتبطة دوماً بسلطة ما سياسية أو دينية سواء ــ لم تعد تهم ، أو بمعنى أدق لم تعد تصبح حداً فاصلاً بين عنصر مصرى وآخر ، فمصرية الفلاح الدهرى أو ميدان الحسين أو المجذوب تغطى وتبتلع انتماءه الدينى أو التاريخى ، أو لعلها تصنع منه نمطاً مصرياً خاصاً ، يتضمن ذلك الانتماء مصاغاً فى سياق مصرى مغاير ، إن لم يكن مختلفا كل الاختلاف عن الأصل الدينى أو التاريخى . أما انتهاء تلك اللحظة « كمال فعل العاشق ، كمال الجنون » فمرتبط بطلوع النهار ، كأنه حلم منقض دون أثر أو رؤيا يبددها « بياض الفجر » ، ليعود للفجر ناموسه الطبيعى ونقصه (المعقول) .

« أما حضور الجنون فيذوب فى نور اقتحام الصبح » . وفى المشهد الأخير يتعلم الراوية / المريد وهو يشاهد السالك يصعد الدرجة الأخيرة فى سلم المحبة . .

[صرخته الأخيرة سمعتها لآخر مرة :
ــ « إنت هو أنت ، كله من تحت رأسك أنت » .

قلت ارتفعت الحشمة عندما تمت شروط المحبة] .

لم يعد ثم حجاب بين العاشق ومعشوقه ، فالعشق قد أسقط التكليف عن العاشق المجذوب الذى أزال المحبوب عقله ، كى لا يكون له فى المحب شريك .

يقول ابن عربى : « إنما يطالب بالأدب من كان له عقل ، وصاحب الحب ولهان مدله العقل لا تدبير له ، فهو غير مؤاخذ فى كل ما يصدر عنه » . الفتوحات (ص ٣٥٩)*

فالحشمة أمر تكليف يحاسب عليه عامة الناس ، أما المجذوب/العارف فقد سقط عنه التكليف ، وحقت له بل فرضت عليه مجاوزة الحدود أو التهتك فى الغرام . « فالجنون بالله » من كل قيد يخالف شرع المحبة [لأن الحب مزيل العقل ، وما يأخذ الله إلا العقلاء لا المحبين ، فإنهم أسرى تحت سلطان الحب] (ص ١٧١) .

قال الراوية : « انطفأت مصابيح الميدان مرة واحدة ، بصوت طقطقة مكتومة متتالية ، كأنما انكسرت من صرخته وجده ونشوته وشقوته معاً » .

وحين تحقق الكمال ، تغيرت الصورة رغم ما قد يبدو من تكرار ظاهرى لها .

« قناديل الجامع صدرت عنها فجأة أصوات طقطقة متعاقبة ، كأنها طلقات رصاص . وتكسرت كلها »

فى المرة الأولى « انطفأت المصابيح » كما يحدث كل يوم ، لكن الراوية أحس « كأنما [المصابيح] انكسرت من صرخة وجده .

أما الثانية فقد تحول فيها الصوت من « طقطقة مكتومة متتالية » إلى أصوات « طقطقة متعاقبة ، كأنها طلقات رصاص » .وصار التشبيه واقعاً صريحاً لا يتوارى خلف أداة تشبيه حذرة ، « تكسرت كلها » .وتنتهى الفقرة عند تأكيد أن هذا هو ما حدث للمصابيح « كلها » .

هكذا يعلن اختفاء أداة التشبيه أن « الصب قد بلغ الكمال من الهوى » ، « كمال العشق ، كمال الجنون » ، أما الراوية فيقرأ فى « المصرى » خبر مصرع المجذوب الذى قال الشهود « إنه » من مجاذيب الحسين المعروفين ، العارف الذى

(*) فلسفة الأخلاق الصوفية عند ابن عربى ، الكتاب التذكارى - محيى الدين بن عربى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٦٩ .

« استدل بعض الأهالى على أنه كان منذ مدة طويلة يعزف فى الأفراح مع فرق العوالم فى شارع محمد على » .

وهو الراوية نفسه قتيلاً « كان حد السكين مرهفاً عذباً وهى تغوص فى قلبى » ، وقاتلاً « ويدى محيطة بإحكام بالمقبض ، أحس تدوير الخشب وملاسته ودفئه » .

لم يعد ثمة حد فاصل بين القاتل والقتيل ، الموجود والمتوهم ، ما حدث فعلاً وما كان ينبغى أن يحدث .

« كل يجن بالله على طريقته » .

كأن كل تجارب المجذوب والعازف بل حتى الأنثى المعشوقة التى تسعى هى الأخرى بطريقتها لـ « توحد » ما ـــ مسرحة لصراعات وأحلام أو ربما هواجس ـــ فى الرواية نفسها، أو كان وجودهم نفسه مسرحة لـلأنا ، التى فشلت فى الخروج من « شوارع الظلام » ، فقررت أن تملأ هذه الطرق والسكك والحوارى والساحات » بكائنات بديلة ، حتى تغدو « شوارع الحلم الخارقة أكثر وجوداً من أى موضع آخر فى أى عالم آخر » .

وربما كان الآخر موجوداً ـــ على نحو ما لا نعرفه ، لكننا إذ نعيد صياغته نخلق منه الكائن الذى نعرفه لا الموجود ، الذى هو بالضرورة ـــ أو ربما بحد تعريفه ـــ مجهول لنا . ولأننا نقرأ الآخر مكتوباً ، فهو بالنسبة لنا موجود و متوهم ، فى آن . فالتناقض جزء من وجوده ، بل لعل التناقض يشغل موضع البؤرة من وعينا بوجود المعنى أو إدراكنا لوجوده مكتوباً .

لا يوجد ثمة اختلاف حقيقى وتام بين مشهد المناجاة وعذابات التشوق للواحد المفرد ، وعشق الإلهى الكامن فى النفس ، ومشهد اندماج القاتل الكاهن المخلص بالضحية التى ليست أحداً سواه ، بل لافرق بين هذين المشهدين معاً ومشهد الحب الجسدى الصريح الذى انتهى بعبارة تصلح خاتمة لكل مقطع من مقاطع هذا النص « توحد محتوم » .

هل هذا التوحد المحتوم هو ما يحدث فعلاً أم هو ما ينبغى أن يحدث ؟ أوقوع التوحد فى النهاية أمر محتوم أم أن طلب التوحد والسعى إليه ـــ وعذابات النأى وخيبة الرجاء ـــ هو نفسه القدر « المحتوم » ؟

« جنون الحب النهائى . الجنون بالله . جنون لا مكافأة له إلا به وفيه » .

أهذا الجنون هو « المكتوب » المقدر سلفاً ولا مفر منه أم هو المكتوب [بين دفتى الكتاب] الذى نعيد صياغته الآن ، ليتخلق منه فينا ـــ أو منا فيه ـــ أداء جديد « لن يتكرر أبداً » ، للنص/العالم ؟

كأننا نصنع « مكتوبا » جديداً لما حدث بالفعل ، أى نعيد صياغة ما كان ، أو نضع للآتى ما سوف يكون مكتوباً عليه ، أو نصنع للنص ما هو مكتوب عليه/فيه . إننا لا نقوم بشىء سوى قراءة ما هو مكتوب ، لكن المكتوب الذى نقرأ تعاد صياغته فى كل مرة نكتبه . . يكتبنا . . « توحد محتوم » .

كأننا لا نطالع « المكتوب » سوى مرة واحدة ، وكأننا لا نعرف غير مكتوب واحد يطالعنا العمر كله .

« سئمت الضرب العقيم فى شوارع الحلم والنوم التى أعود إليها ، برغمى ، كما أعود إلى بيت متواشج الدروب متشابك المسالك ، أعرفها كلها حق المعرفة ، ودائما جديدة علىّ ، غير مطروقة ، أريد أن أخرج منها ، أين المخرج ؟ » .

ربما كانت هذه الفقرة هى مفتاح العمل كله ، كما يمكن اعتبار « مجانين الله » كلها مفتاح (أمواج الليالى) ، كما يمكن أن تصبح أى فقرة أخرى مفتاحاً للولوج فى المتتالية .

أى أن كل فقرة قد تقود إلى دهاليز ومتاهات فى النص ، لكن ليس لأى فقرة أو حتى فصل كامل أن يكون هو « المخرج » . فالمتتالية تعتمد على تقنيتين متداخلتين ، فمن ناحية يبدو أن كل فقرة تقود لما يليها فى تتابع « محتوم » ، كما سبق وأوضحنا فى البداية ، ومن ناحية أخرى فإن لكل فقرة استقلالها الذى يسمح بقراءتها وإعادة إنتاجها بشكل منفصل تقريباً .

« لأنه مكتوب أن أزهار الجنون الوحشية لا تتفتح إلا فى الحلم » . هذه الخاصية ليست منفصلة تماماً عن تراثنا ، الذى

يعتمد فى أغلبه على تلك اللامركزية ، فالنص لا يتضمن مركزاً واحداً محدداً ، لكنه عمل متحرك ، فى كل مرة يؤدى فيها يخلق لنفسه نظاماً جديداً .

ففن الأرابيسك مثلا لا يحوى نقطة معينة يمكن اعتبارها بؤرة العمل ، لكن العمل يمتد أو يتحرك فى اتجاهات عدة ، ومن نقاط مختلفة غير محددة فيما يشبه تكراراً لا نهائياً ، أو ربما إعادة صياغة دائمة ، بحيث يمكن القول إن المتلقى لا يرى الوشج نفسه مرتين أبداً .

الطابع نفسه يظهر فى كتابنا المقدس (القرآن الكريم) ، الذى يعتمد على استقلال شبه تام ، ليس فقط للسور بل حتى الآيات تترابط أو تتواشج فتكوِّن فقرات يمكن قراءتها بشكل منفصل ، قابلة فى كل مرة للنقص أو الزيادة ، باعتبارها نصوصاً مستقلة ، بل حتى لو تكررت الآيات نفسها (٣) ففى كل مرة تخلق نصاً جديداً :

أليس هذا هو الطابع الذى تكتسبه الأحلام حين يستعيدها العقل فى أزمنته المختلفة ، ليصنع منها صوراً متباينة تشبه الحلم ، وإن لم يكن الحلم أياً من هذه الصور ، ولا حتى هذه الصور مجتمعة .

فالحلم نفسه كالنص أداء « لن يتكرر أبداً » ، لكننا قد نعيد صياغة الحلم فى الذاكرة ، بأداء مغاير ، إذا ما امتلكنا الرغبة والقدرة على الولوج فى الحلم ومن ثم الجنون .

« لأنه مكتوب أن أزهار الجنون الوحشية لا تتفتح إلا فى الحلم » . (ص ٢٨)

الهوامش :

(١) المتتالية الموسيقية Suite لفظة تستخدم بمعنيين ، أولهما يتصل بموسيقى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، والمقصود بها نوع من التأليف الموسيقى الذى يعتمد على أربع حركات رئيسية ـــ مع فاصل صغير قبل القطعة الأخيرة ـــ ومقدمة تسبق الحركات وتستخدم فيها مجموعة من الآلات الموسيقية المتماثلة أو المتشابهة فى مفاتيحها ، والمعنى الآخر للمتتالية يتضمن الإشارة إلى لون من التأليف الموسيقى الحديث يحتوى حركات متنوعة ومتباينة من حيث طبيعتها أو الآلات المستخدمة فيها ، وغالباً ما يتم تأليفه لكى يصاحب رقصات باليه معينة . وهناك صنف آخر من التأليف الموسيقى له علاقة قوية بنص إدوار الخراط الحالى ، وهو العمل المتحرك . (Work in movement) . فعلى العكس من طابع الثبات الذى ترتبط به الموسيقى التقليدية .[إذا ما صدقنا أن العمل الذى يعزف فى كل مرة فى سياق مغاير ، ويؤد مختلف ، هو العمل نفسه] ، نجد أن العمل المتحرك يظل مفتوحاً دائما أمام إبداعات المؤدى أو المايسترو . فالمؤلف الموسيقى يتعمد ترك تحديد الوقفات وطولها للمايسترو ، بل ربما قام المايسترو بإضافة تنويعات على إحدى الثيمات الرئيسية للعمل فى تلك الفراغات ، أو حتى إعادة ترتيب الحركات الموسيقية نفسها !

(٢) ألا يمكن معارضة هذا القول بالتشبث بـ « غائية الكتابة » ، الجانب الوظيفى من العملية الإبداعية ، أى الزعم بأن هناك نية مسبقة عند الكاتب ، ومن ثم غاية محددة لفعل الكتابة نفسه . وهو أمر صحيح بالطبع بالنسبة للكاتب نفسه ـــ وفى لحظة الإبداع فقط ـــ ، أما خارج تلك اللحظة ، فإن أية قراءة للعمل ، حتى لو كانت من قبل الكاتب نفسه ، هى أداء . والنص هو هذه السلسلة من الأدوات المتصلة ، غير المتكررة التى لا تمثل نية الكاتب بالنسبة لأى واحدة منها سوى إيمان غيبى لا سند أو دليل موضوعى عليه .

(٣) هل للغة الإيمان/المحبة هنا أن تصمد فى مواجهة لغة الترهيب والترغيب ، وتجارة العقائد المعبأة ، والأكلشيهات الدينية المعدة سلفاً .
ألا تبدو المقارنة هنا ضرورية بين لغة المجذوب ولغة العم مسيحة خادم الكنيسة ، تلك اللغة التى تحيل المفردات الدينية إلى أكلشيهات تماثل فى قوامها اللزج ووجودها المعدى الشر الذى تؤطره ، بل تبرره وتزكيه أيضاً .

« ربنا يسهل ونسوى الحتت المكّسرة ؟ كله بأمره » .

« اكتب لى ما تريد على ورقة وكله بحسابه » .

كأن التشابة الصوتى والتركيبى القائم بين عبارتى « كله بأمره » و« كله بحسابه » لم يأت عفواً ، إذا تظهر الجملة الأخيرة المعنىّ حقاً بصاحب الأمر لدى المتكلم ، وآلاف غيره من المؤمنين .

فوضى النظام
نظام الفوضى
فى حكاية شوق

أشرف عطية هاشم

توطئــة

لا تسعى هذه الدراسة إلى قراءة رواية (حكاية شوق) لـ « أحمد الشيخ » مضمونيّاً وإنما تقف عند حدود دراسة مستويات الحكى الروائى ـ تصميم الشخصية وعلاقته بأنماط هذا الحكى ـ وعى الراوى ـ وجدل ذلك الوعى مع تلك المستويات فى الحكى .

(أ)

ربما يكون أول ما يلفت الانتباه فى هذه الرواية ـ حسب ظن كاتب الدراسة ـ لجوء الكاتب إلى تكنيك متميز ومبتكر للحكى . فالرواية تشتمل على (٣٦) فقرة أو مقطعاً قائماً بذاته ، وإن كان الكاتب لم يرقمها فإننا أحصينا عددها ووجدناها ستا وثلاثين فقرة ، وسنسمى هذه الفقرات « بنى جزئية » . وسنجد أيضاً أن نصف هذا العدد ينطوى تحت مرحلة تاريخية من وعى الراوى ـ وهو هنا « شوق » ـ ونصفها الآخر ينطوى تحت مرحلة أخرى من وعى شوق . والمرحلتان هما فترة الطفولة والمراهقة حتى علاقتها بـ « حسن » . أما الأخرى فهى نضجها العمرى وعلاقتها بعلام . والمبتكر هنا أن هذه البنى الجزئية تأخذ فى كل مرحلة فى علاقتها ببعضها البعض شكلاً تبادليّاً ؛ فأول بنية تبدأ بـ « العمة » التى تتزوج « الموادى » ورغبة أهلها فى الحجر عليها ، ولكنها تموت ويرثها « الموادى » ، وهذه البنية الجزئية تنتمى للمستوى (ب) وهو مستوى النضج العمرى وعلاقة « شوق » بـ « علام » زوجاً .

ثم تتبع هذه البنية الجزئية مباشرة بنية أخرى من المستوى (ا) وهو مستوى الطفولة والمراهقة والعلاقة بحسن ، وتفسر هذه البنية الجزئية علاقة الأب ببناته وحسرته لموت ابنه الذى لم يكمل أسبوعاً . ثم تأتى بنية ثالثة ، وهى هذه المرة من المستوى (ا) الذى سبق الإشارة إليه،حيث نرى حزناً مكتوماً على وفاة « سيد » ابن « شوق » من زوجها « حسن » .

وهكذا تأخذ البنى الجزئية صفة التبادل الدقيق والمحكم بين المستويين (ا) ، (ب) ، ولا يختلّ هذا التبادل الهندسى أبداً حتى نهاية الرواية فنظل تجد ـ أثناء قراءتنا للرواية ـ بنية جزئية تنتمى لفترة الطفولة والمراهقة ولابد أن تتبعها بنية جزئية تخص مستوى النضج العمرى والعلاقه بـ « علام » .

غير أن هذه البنى على اختلاف انتمائها للمستويين (ا) أو (ب) تتسم بالتقارب حينا ، والتباعد حيناً آخر على مستوى الهموم والشواغل ومركز التأثير . ويظل التباعد بين هذه البنى ـ التى تأخذ صفة التبادل بين المستويات ـ هو الأكثر حضوراً . وتبقى فى كل الأحوال « شوق » هى مركز الاستقطاب حتى لو بدت بعيدة عن الفاعلية فى بنية جزئية أو أخرى ؛ ففعل الآخر يظل دائماً موجها نحو أزمتها وتشكيل وعيها بالكفْر والناس والواقع . ومجمل الأمر أنه يمكن القول إن البنى الجزئية جميعاً تدور باتجاه وعى « شوق » فتشكل حركتها ، وتحدد درجة حضورها الروائى ـ أو غيابه . ونحن هنا نقدم إحصاءً لكل مستوى لنحدد مركز الفاعلية فى كل بنية فى المستويين (ا ، ب) مع التسليم ابتداءً بالإلحاح الدائم لأزمة « شوق » وتأثير « شوق » المستتر أو البين فى حركية البنى :

فى المستوى (ا) مستوى الطفولة والمراهقة والعلاقة بـ «حسن يصبح الأب مركز فاعلية فى ثلاث بنى جزئية ـ والجد « هارون » فى بنية واحدة ـ العمة « فطوم » فى سبع بنى ـ « حسن » فى بنيتين ـ « جواهر » فى بنية واحدة

أما فى المستوى (ب) ، مستوى النضج العمرى والعلاقة بـ « علام » ، يصبح « سيد » مركز فاعلية فى ست بنى ـ « علام » فى خمس بنى ـ « بكرى » فى بنية واحدة .

أما البنى الباقية وعددها (٤) فى المستوى (ا) ، (٦) فى المستوى (ب) فإنها وثيقة الصلة بشكل مباشر بوعى « شوق » وأزمتها ، بحيث تتضافر كل الشخوص بما فيها « شوق » ذاتها لتصبح مراكز فاعلية .

إذن البنى الجزئية ، وإن بدت بعيدة متفرقة عن بعضها فى تتابعها المتبادل ، يتحقق انتظامها الباطنى ـ فيما نعتقد ـ من حركة مركز التأثير والفاعلية الحقيقى وهو « شوق » ، وترتيباً على تلك المقولة يصبح وعى « شوق » وأزمتها هما المحددان لدالة الزمن الفوضوى الحدث المفتت .

ويجدر بنا أن نشدد أن صوغ الحكى على هذا النمط المتوزع بين مستويات متناوبة الظهور لا يعنى الاتكاء على مفهوم الاسترجاع (Flash back) بمعناه المعروف ، ذلك أن هذا الاسترجاع ينطلق فى الحقيقة من نقطة محددة ـ حتى لو كانت فى نهاية الرواية ـ ما يلبث أن يعود إليها وكأنه مقيد فى النهاية بمركز ثابت يحدد حركته ، أما فى حالتنا هذه ، فإن الاسترجاع الذى يلجأ إليه « أحمد الشيخ » على لسان راويته « شوق » يتحرك حراً طليقا بين مستويات الحاضر والماضى فتنتقل الشخصيات من المستوى (ا) إلى (ب) والعكس ، دون أن نشعر بغربتها عن البنى المنتقلة إليها أو منها ، ولعل ما يوضح ما ذهبنا إليه من قول بـ « انتظام الفوضى » هو أننا لا نشعر عند الانتقال من قراءة بنية جزئية فى مستوى إلى قراءة بنية أخرى فى المستوى المغاير بأن هناك سقوطاً أو عدم انسجام فى الحدث ؛ فالنظام الذى يحكم فوضى المستويات وحركة الشخصيات المتنقلة بين المستويات حاضر بشدة،ومركز الفاعلية يستقطب كل العناصر بإلحاح دون أن نشعر بانتهاك الزمن أو تفتيت الحدث،برغم أنهما موجودان نظرياً .

(ب)

لسنا من هواة دراسة شخصيات النص الروائى وتمثيله لواقعه الحى بالشكل الذى يحيل فهم الشخصية روائيا إلى البحث عن واقعها الحقيقى ، فيفضى بنا الأمر إلى آلية جامدة أو انعكاسية تبعد بنا عن تمثل النص ذاته . وإنما غاية الأمر فى دراستنا فى هذه الفقرة للشخصية طرح مفهوم محدد وهو علاقة النمط التبادلى الذى جاءت به البنى الجزئية فى مستويى الحكى بتصميم الشخصيـة . إذن نحن نبحث عن تكنيك الحكى متمثلا فى الشخصية . وإذا كانت مستويات الحكي قد أخذت هذه الفوضى/المنظمة التى ـ كما أسلفنا ـ تبدو للناظر للوهلة

الأولى فوضى. لا تخلو من ادعاء شكلانى بالتجديد ، فى حين تبدو للقارىء ــ بعناية ــ فوضى تحكمها وتنتظمها (آلية) ، فإن الشخصيات ــ هى الأخرى ــ تتسم بتناقضات عميقة وتضارب فى بنائها ، وإن كان ــ كما سنوضح ــ لهذا التناقض والتضارب انتظامه الخاص ، ومركزه المحرك . . فالعمة « فطوم » التى تبدو أكثر شخصيات الرواية تماسكا وتجربة و « تخرب بيوت الظلمة » ــ على حد تعبير أخيها عبد الستار ــ ويصل جبروتها حد قتل « على عوف » ، وهو أحسن من يضرب بالنبوت فى الناحية . والعمة « فطوم » يخشاها « أولاد شلبى » جميعاً وهى الحريصة الواعية على مالها بحيث لا يذهب سدى ، هذه المرأة التى لا تنجب وتتمنى ذلك وتحاوله من خلال الزيجات المتعددة ، ذلك الافتقاد للنسل هو الذى يجعلها تحب « شوق » حباً شديداً . هذه الشخصية على قوتها وذكائها وتماسكها (الظاهر) هى نفسها التى تتناقض فتتزوج فى الثمانين من عمرها نفراً من أنفارها « الموا دى » وتموت فيذهب إرثها إليه ويضيع مالها خارج العائلة برغم وعيها وحرصها وحميتها العائلية . وثمة تناقض آخر نجده عندها فهى تقتل زوجها « الحاج فرج » دونما مبرر ، فى حين أنها قالت عنه قبل قتلها إياه بدقائق إنه « مخلص ووفى » ! ! وإذا كانت « فطوم » تفتقد إلى الإنجاب والنسل ،وهذا الذى ينبغى أن يكون مكمن ضعفها ــ فإنها على الرغم من ذلك تتسبب بشكل مباشر فى موت عطيات بنت أخيها « عبد الستار » عندما نادتها بـ « أم بصلة » ذلك اللقب الذى يضايقها ، والذى جعلها فى النهاية تخلو لنفسها حزينة مبتئسة بعد حرمانها من المدرسة حسب أوامر العمة النافذة ، وبرغم اقتراب نهاية عطيات الواضحة للجميع استكثرت العمه « فطوم » ــ على افتقادها للنسل ــ أن تهون على البنت حتى تتجاوز أزمتها وتنجو من الموت ، وهى نفسها ــ على كرهها لأولاد « عوف » تبدو مباركة لمغازلة « ابن عبد الحليم » لـ « شوق » وسرعان ما ترفض زواجه منها عندما جد الجد .

وشخصية الأب « عبد الستار » لا تبعد عن ذلك التناقض الذى يحكمه منطق وينتظمه نظام . فهو ــ كما يبدو فى الرواية ــ يحاول جاهداً ألا يعادى أحداً حتى لو كان من « أولاد عوف » خصوم « أولاد شلبى » الذين ينتمى إليهم « عبد الستار » ؛ فهو لا يريد أن تبور تجارته بل يصل حرصه وذكاؤه بوصفه تاجراً إلى الحد الذى يسعى فيه بنفسه إلى الصلح معهم وإظهار نفسه مظهر من لا علاقة له بهذه الخصومة ، ثم هو ذاته الذى ــ برغم شوقه للولد بعد ما رحل ابنه قبل أن يكمل أسبوعاً ــ يحب بناته ويستغفر الله عندما يقول : « يا ريت كان عندى ولد » نجد هذا الشخص نفسه ــ وهنا يظهر التناقض ــ يقع فى براثن شرب الخمر فى خمارة « عزت شلبى » ويستدين ويفلس فيقع بين كماشتى « علام » وأخته « فطوم » ؛ فسلوكه فى شرب الخمر والعربدة يتناقض مع إيمانه واتزانه بوصفه تاجراً واعياً ، وحبه لبناته ينقلب بعد استسلامه لأخته إلى حد أن يقرر عدم ذهاب « عطيات » للمدرسة إرضاء لـ « فطوم » ، بل يصل الأمر إلى الحد الذى لا يستطيع فيه أن يجعل أخته تعفو عن ابنته « عطيات » وهو يراها على حافة الموت .

هذا التناقض نفسه نجده عند « علام » العربيد السكير الذى يتفنن فى إذاقة « شوق » الهموم ، وتنتهى به عربدته إلى لسجن جزاء حيازته المخدرات وتعاطيها مع أبناء « الدباغ » . وهو ، وإن كان يكره سيد ابن شوق ، فإنه ــ وهنا التناقض أيضاً ــ يرحب بـ « سيد » عندما يأتى إلى الكفر ، بل يرى فى بقائه فى بيته حلاً مناسباً لغربته فى القاهرة ، وتطالعنا الرواية بأجزاء متناثرة نجد فيها علام يرحب بـ « سيد » ويكرم وفادته ، بل يتطوع بالإلحاح عليه فى البقاء ببيته ساعة المطر . وإذا كان « علام » يذيق «شوق » العذاب فإنه يتقرب منها أيضاً واعداً إياها بالملبس الجميل ، ذاكراً لها أيام كان « يؤكلها بيديه » ثم ما يلبث أن يغضبها بعد فترة . وهكذا تتوالى تناقضاته وتتعدد بعد كل خلاف بينهما .

وليست « شوق » نفسها ببعيدة عن دوامة التناقض والفصام ــ الذى له منظومته وقوانينها ــ فهى وإن كانت شاهدة على ما يحدث راصدةً لوعى قريتها وناسها بما يشى أنها تحمل خبرة هؤلاء جميعاً ، وبرغم هذا النضج والوعى البادين تشترك ــ وهى تعلم أو دون أن تعلم ــ فى قتل « الحاج فرج » بالاشتراك مع عمتها ، وبعد مقتله لا نجدها تتأثر بل يمر الموقف بسلام وتجاوزه بسرعة ، وذلك على الرغم من سنها الواعى فى تلك الفترة ، ثم إنها تتناقض مع مشاعرها تجاه عمتها ،فبالرغم من أنها تحبها ــ أو هكذا تصرح فى النص الروائى ــ فإنها تستجيب لإلحاح أهلها بضرورة استغلال حب عمتها لها بحيث

تضمن لها إرثا مناسبا ، ويبدو تناقضها أشد ما يبدو عندما نراها تشكو حياتها المؤلمة مع زوجها « علام » بحيث يتكرر تركها الدار غاضبة وفى كل الحالات تعود إليه ثم تشكو مرات أخرى فلا هى ترضى به ولا هى تتركه وترحل .

ويطول بنا استعراض الشخصيات التى تكاد تتسم جميعاً بتناقضها (الحقيقى) وتماسكها (الظاهرى) أو قل تحددها الخارجى ، ولكن التساؤل هنا هو :

ــ ما مغزى هذا التناقض وما مصدره ؟ !

يبدو لى ــ أو هكذا أفترض ــ أن مستويات الحكى التى أسلفت الحديث عنها ، فبدت فوضى ظاهرية لها نظامها الباطنى تركت أثرها على أبعاد الرواية،بحيث انعكست هذه الفوضى المنظمة أو التناقض المنسجم على العمل كله ومنه الشخصية ، فالشخصيات التى أوضحنا تناقضها وفوضويتها يحكمها نظام مركزه الأساسى التوتر أو التذبذب ، وما هذه الشخصيات إلا دوال لواقع فوضوى هو الآخر يحركه ويقنن آلياته عنصر مركزى رئيسى هو الضياع . وتأسيساً على ذلك فإن هذه الشخصيات لابد ــ وفقا لهذا القانون ــ أن تضيع وتتناقض وتبهت طالما بقى هذا الواقع وظل عنصره المركزى (الضياع) موجوداً ومحركاً لآليات نظامه .

بيد أننا من ناحية أخرى نجد شخصيات مختلفة ماتت مبكراً وتلاشت دون أن يكون لها فاعليتها ، مثل « جواهر » « وعطيات » ، بل حتى « سيد » الذى دار الكلام حوله أكثر مما دار معه . ويبدو لى قياساً على القانون الذى افترضته أن هذه الشخصيات (جواهر ــ عطيات ــ سيد) كانت متسقة ومحددة ولا تنطوى على تناقض مثل غيرها ؛ ذلك أنها لا تنتمى لمنظومة الضياع اتى تشمل الآخرين بيد أنها تموت لأنها لم تجد واقعاً آخر ــ أو قل منظومة أخرى ــ تعيشه . فـ « جواهر » تحدد وجودها باهتمامها بالعمل فى البيت ونكران الذات والزهد فى الدنيا ؛ فنراها تترك المستعدين أو المؤهلين للضياع (أباها ، أمها ، أخواتها) لتأكل وحيدة ، بل ربما تأكل الكلاب والقطط طعامها فلا تأسى لذلك . وعطيات ترفض سطوة العمة « فطوم » وتواجهها بحماس فتفصل من المدرسة بإيعاز من العمة ورضوخ من الأب،وتموت حسرة لتشنيع العمة عليها بلقب لا تحبه .

أما « سيد » ، وهو الفارس الذى يتخلق كما جاء فى نهاية الرواية والذى مات فى أولها ــ بما يعنى ذلك أن عصره ليس الآن وإنما عصره قادم لا محالة ــ فإنه المثقف الذى يجرب ويفهم ويعيد صياغة المفاهيم فى وعى أمه « شوق »،ويرفض أن يذكر لـ « فطوم » ما يعرفه عنها لأنها تريد من يذكرها بسطوتها ويدها الباطشة،ثم هو الذى يعى جيداً أسطورية ما يقوله الجد هارون عن جدهم الأكبر الملك ابن الملك الذى له من الجوارى والعبيد الكثير ، ولديه الممالك وخزائن الذهب ، فبينما يفهم « أولاد شلبى » ذلك على أنه تاريخ حقيقى يرفضه سيد ويرى أسطوريته . هو إذن يعيد صياغة وعى الجماعة ويخلصها من التغييب .

وليس مصادفة أن يموت « سيد » بل يموت قتيلاً ، وكذلك تموت « جواهر » و « عطيات » ، فهم لا ينتمون لهذا الواقع الذى ينتظمه ويحركه (الضياع)،وليس أمامهم إلا أن ينتظروا عصراً جديداً يتسق مع وعيهم حتى وإن ماتوا فى عصر « علام » و « فطوم » .

(جـ)

« شوق » هى الراوى ، وهى تحكى لنا عن الكفر والناس وأزمتها و (حسن ، سيد ، الجد هارون ، فطوم ، علام ، الأب . . . الخ) ، ولكنها أيضا تروى لنا كيف تشكل وعيها . . هى تقدم لنا تاريخ وعيها بما يحدث ، ولا حرج هنا أن نسوى بين وعيها ووعى قريتها (كفر عسكر) . ولأن هذا الوعى شديد التعقيد والتركيب،فإنه كان من المناسب أن يأتى الحكى بهذه الصورة المتميزة المبتكرة التى تقدم بنى فوضوية منتظمة ، ومشاهد تنسف الزمن بمعناه التقليدى ، وشخوصاً تموت لتحيا وتحيا لتموت ، تتحرك وتخبو . وفى حاله مثل حالتنا تلك،فإن البحث عن منطق يحكم وعيا يصدر عن واقع معقد متداخل يبدو تبسيطاً مخلاً للأمور ؛ فوعى شوق يستدعى أثناء الحكى أشخاصاً بأعيانهم ــ بغض النظر عن توصيفهم وكثافة وجودهم الروائى ــ فيصفون ضعفها أو قوتها ، غربتها أو ألفتها وربما يصبح من الممل ــ لمن لا يعى منطق أزمة « شوق » ومنطق

ظهور الشخصيات حسب هذه الأزمة ـ أن نقرأ فى أربعة بنى جزئية فى المستوى (ب) عن خلافهـا المستمر مـع « علام » وتركها داره ثم عودتها دون أن نفهم أن هذه البنى الجزئية ـ التى ربما تقدم الدلالة نفسهـا ولا تحرك حـدثاً محـدداً ـ هى ذاتها مطلب ينقل وعى « شوق » بالأشياء . ولأن « علام » يتضخم وينمو كالسرطان داخل هذا الوعى فيؤجل خبرتها بأشياء ويشوه فهمهـا لأشياء أخـرى ، فلا مـانع إذن أن تتكـرر هـذه البنى (المتشابهة الدَلالة) فتبدو شكوى عميقة وسكونا قاتلا ، يفسر وعى فلاحة مصرية على قدر متوسط من التعليم قدر لها أن تعانى وتتأرجح بين المأمول والممكن .

وهكذا لم يعد وعى « شوق » ـ وهو وعينا فى الوقت ذاته ـ إلا تسجيلاً لهيمنة الواقع .

ربما يلمح المرء ، لو جـرد البنى فى المستوى (ا) عنهـا فى (ب)،اتساقاً فى الحكى ليس موجوداً فى (ب) . وهذا يبدو أمراً طبيعياً برغم أن المستوى (ا) يخص فترة الطفولة والمراهقة فى معظمه وفترة العلاقة بـ « حسن » فى أقله . وعلة ذلك ـ فى ظننا ـ أن الوعى فى مستوى الطفولة والمراهقة وبداية الخبرة بالأشياء وعى مفتوح يتلقى ويسجل . أما فى المستوى (ب) ، وهو مستوى النضج العمرى ، فهو وعى يصوغ ويرمم ويحذف ويضيف ، ومن أجل ذلك يتضح فيه التشرذم والتناقض على مستوى الحكى .

وربما كان من المهم الإشارة إلى أن الانتظام ـ الذى قلنا إنه يحكم فوضى المستويات-يتضح أيضاً فى آخر الرواية المتقنة جداً هنـدسياً فى البنيتـين الأخيرتـين ، وهمـا (٣٥) ، (٣٦) ـ حسب ترقيمنا المقترح للمقاطع ـ فالبنية (٣٥) يكون المركز فيها « شوق » والاختيار الذى ينتهى بزواجها من « علام » تحت ضغط الأسرة بعد طلاقها من « حسن » .

أما البنية الجزئية (٣٦) فإن مركزها الخلاف مع « حسن » بعد زواجها منه لتنتهى الرواية بمخاضها فى سيد ذلـك الأمل المنتظر .

والهندسية هنا تتضح فى كون « أحمد الشيخ » جمع بين بداية أزمة « شوق » فى كلا المستويين ؛ فأزمة « شوق » فى المستوى (ا) مركزها طلاقها من « حسن » ، بينما أزمـة « شوق » فى المستوى (ب) زواجها من « علام » ، والمستويان يتداخلان معاً فى نهاية الرواية ، وبالتحديد فى البنيتين الجزئيتين الأخيرتين ليشكلا الوعى المركز لشوق .

●

الخـــرز الملون

بين رومـانسيـة الثورة
وسقوط الإيديولوجيا

مهدى بندق

إذا كان كثير من النقاد والدارسين يتوقفون عند الجديد فى أدب كتاب الستينيات بـاعتبار الأخيـرين ممثلين لفترة صعـود المشروع القومى/الناصرى ، فإن دراسات أخرى لأدب يُنتج فى الثمانينيات . . أدب يمثل فترة سقوط هذا المشروع لجديرة بأن تضم إلى سابقاتها لتفتح الطريق المعرفى من جانبه الآخر . وليكتمل الوعى بالظاهرة صاعدة وهابطة .

ولقد وقف كاتب هذه الصفحات أمام رواية « الخرز الملون » للأديب محمد سلماوى لأسباب ثلاثة . أولها أن نشرها بالأهرام مسلسلة أوائـل عام ١٩٩١ قـد واكب فترة الانهيـار الكامـل لمنظومة الدول ذات الـطابع الشمـولى (ولا نقول الاشـتراكية ومـرجعيتنا فى ذلـك الماركسيـة نفسها كـما سنوضـح فى هـذه الدراسة) كما واكب نشر الرواية فى هذا التاريخ بالذات صدمة العالم العربى ، رجل الشرق المريض ، بنتائج حرب الخليـج التى أصدرت شهادة رسمية بوفاة النظام العربى لتبقى الشعوب العـربية « فـوضى لا سراة لهم » . أمـا السبب الثانى فيتعلق بتصوير الرواية لإخفاق المشروع الثورى الرومانسى ، بداية من ضياع فلسطين بـالحرب وانتهاء بالتسليم بوجود شرعى لدولة إسرائيل ، وضياع أمل الوحدة العربية بالأساليب الدبلوماسية التى هى أيضا نوع من الحرب ، ولكن بغير مدافع ، بحد تعبير كلاوزفيتز أستاذ الاستراتيجية الأشهر .

أما ثالث الأسباب ، فلأن الكاتب طمح إلى تصوير لحظة التحول فى التاريخ بوصفها اللحظة الملموسة ، التى تكشف فى الآن عن التجريد ، وذلك بمزجه بين روايـة السيرة والـرواية التسجيليـة من خلال تقنية اليوم الـواحـد فى حيـاة الفـرد والجماعة ، ولكنه بخلاف جيمس جويس ، الذى وحد بين بطله ومدينة دبلن فى ذلك اليوم الواحـد الطويـل ، وكذلـك بخلاف روائى الستينيات الراحل عبد الحكيم قاسم الذى وحد بين بطله والقرية المصرية فى أيام سبعة ، نراه (أى سلماوى) يطابق بين بطلته « نسرين » الفلسطينية وبين الأمة العربية فى أيام خمسة ، ويقينه أن اليوم الواحد إنما يمثل الخلية النسبية فى جسد الزمن المطلق .

من أجل هذه الأسباب مجتمعة فإننا نحتاج إلى وقفة نظرية ـ تحدد المنهج النقدى ـ قبل أن نمضى فى تحليل « الخرز الملون » واستقصاء رؤية كاتبها واختبار أدواته الفنية . نحتاج إلى هذه

الوقفة النظرية لكى نذكر أنفسنا بالإطار المرجعى العام للأدب الذى تشكل خلال فترة صعود المشروع القومى / الناصرى حتى نتمكن من متابعة رؤية الكاتب لانتحار هذا المشروع ، الذى يتوافق موضوعيا وزمنيا مع انتحار بطلته عام ١٩٨٠ .

*

ينقل لنا الدكتور . لويس عوض عن « لسلى ستيفن » الذى يصف الأدب الإنجليزى فى عصر الثورة الفرنسية قوله : « إن طابع الأدب المعاصر قدتشكل فى مجموعه تبعا للحالة الاجتماعية فى الطبقة التى كتبتْ ذلك الأدب وكُتب ذلك الأدبُ لها »[1] .

هذا المفهوم المحدد لطبيعة الأدب ـ انعكاسا للتنظير الماركسى ـ هو الذى سيطبع فترة الخمسينيات والستينيات فى مجال التنظير النقدى وسيتبناه من جيل الشبان فى هذا الوقت (بالإضافة إلى لويس عوض) محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس ورجاء النقاش ، ومن الجيل الأسبق الدكتور محمد مندور الذى بدأ يتبنى مفاهيم الواقعية الاشتراكية بعد زيارته للاتحاد السوفياتى عام ١٩٥٦ وحواره مع الروائى الكبير سيمنون . بيد أن هذا المفهوم المحدد لطبيعة الأدب بأنه صياغة فنية محكومة بقيم وأوضاع اجتماعية وتاريخية وألسنية لطبقة من الطبقات إنما ينطبق عليه هذا الحكم نفسه . فالإيديولوجيا ، التى هى الوعى النظرى لطبقة بعينها والتى هى مجمل ممارساتها Praxis على الصعيد العملى لتحقيق مصالحها ، لاشك أنها ، بما هى كذلك ، غير العلم الذى لا يعترف بحقائق سوى ما لا يمكن دحضه من كائن ما كان ما دام سليم العقل . ولأن الماركسية إيديولوجيا وليست علما[2] فإن نظريتها فى الأدب والنقد : الواقعية الاشتراكية ، لابد أن تعامل بحسبانها « أحد مظاهر الطابع العام للأدب المعاصر » لا طابعه الوحيد .

فإذا كان هذا هو الحال مع النظرية الأم : النظرية الأكثر تماسكا ، فما بالك بالنظرية الهجين المسماة « بالاشتراكية العربية » تلك التى تبنت التعبير عن إيديولوجيا الطبقة البورجوازية الصغيرة الثورية بالتحالف مع أهداف البروليتاريا[3] . هل كان ممكنا لنزعة تلفيقية تحاول أن تسلك الماركسية والليبرالية والدين فى سلك واحد دون مراجعة نقدية أن يخرج منها منهج علمى ومعترف به من الجميع لطبيعة الأدب ودوره ، بحيث يتجاوز هذا المنهج مرحلة النقد الكلاسى الانطباعى ، وفى الوقت نفسه يتقدم إلى عالم الحداثة الرحب ؟ ! .

بالطبع لم يكن هذا ممكنا ؛ فالحداثة فعل واع ينطلق من عقلية ابستمولوجية يمكنها أن تتعرف على المرتكزات الفكرية الموروثة وأن تختبر صلاحيتها للواقع المعاش ، مع إدراك منها بالأدوات المعرفية المكتشفة ، وكذلك بحدود هذه الأدوات (مع العمل على تطويرها) للوصول إلى الغرض النهائى المطلوب للإنسان : الحرية .

لكن الإيديولوجيا لا تنطلق من مثل هذه العقلية الإبستمولوجية العلمية ؛ لأن الوظيفة العملية عندها متغلبة على الوظيفة المعرفية ، كما أنها تحصر نفسها غالبا فى إطار الموقف التاريخى المعبر عن وجود الطبقة ، مما يطبعها بطابع دوجمائى قطعى .

*

فما الذى حال بين الماركسيين المصريين وبين تقدمهم إلى عالم الحداثة ، برغم ثقافتهم الرفيعة وقدراتهم الفكرية المتميزة ؟ إنها الدوجمائية الناجمة عن الإيديولوجية الماركسية ذاتها . وهذه الإيديولوجيا بدورها هى التى أخضعت فكر ماركس لبرجماتية لينين[4] ولسياسة الدولة السوفياتية الشمولية فى عهد خلفائه فى الداخل والخارج مما أجهض أى « اجتهاد » على صعيد التنظيم والسياسة والفلسفة . ولأن الأخيرة هى ما تهمنا فى سياق البحث الأدبى فإننا نقول إن الماركسية ظلت بغير بناء فلسفى متكامل حيث خضع المشتغلون بالفلسفة وبالنقد الأدبى (جدانوف) لتوجيهات الدولة والحزب بدلا من قيادتهم لهما . وبإعمال المنطق الأرسطى – قاعدة التداخل Subalternation – فإن الماركسيين المصريين كانوا أحرياء بأن يخضعوا لزملائهم الكبار السوفييت ، الذين أصدروا عام ١٩٦٣ كتاب (العالم الثالث قضايا وآفاق) قالوا فيه إن بروليتاريا العالم الثالث ضعيفة كيفاً وكماً وبالتالى لا يمكنها قيادة

المجتمع للثورة الاشتراكية ، ومن ثم فلقد صار لزاما على طلائعها (الشيوعيين) أن يندرجوا فى تنظيم البورجوازية الصغيرة الثورية ، لأن هذا التنظيم بجناحه العسكرى وكوادره الفنية سيتجه حتما إلى الاشتراكية عبر تطور لا رأسمالى ، لأن طريق التطور الرأسمالى مسدود بالدول الصناعية الرأسمالية الكبرى .

لقد كانت هذه التنظيرة الدوجمائية هى الأساس « الإيديولوجى » الذى بنى عليه الحزب المصرى قراره بحل نفسه عام ١٩٦٤ وإدراج أعضائه ، بوصفهم أفرادا ، فى تنظيم الاتحاد الاشتراكى ، وهكذا أصبح الماركسيون المصريون ناصريين سياسيا وتنظيميا ، مع الاحتفاظ باللقب الماركسى على سبيل الوجاهة الفكرية ، متجاهلين قولة لينين الشهيرة : « ليس ماركسيا من لا يؤمن بديكتاتورية البروليتاريا » .

*

هكذا نستطيع أن نخضع المفهوم النقدى للواقعية الاشتراكية فى مصر ، فى العصر الناصرى ، لجملة تساؤلات أولها : من الطبقة التى كتبت أدبيات لويس عوض وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس ونعمان عاشور وألفريد فرج .. إلخ ؟ هل كانت البروليتاريا أم كانت البورجوازية الصغيرة الثورية ؟ . وثانيها : لمن كتبت هذه الأدبيات ؟ للبروليتاريا (أو حتى للبورجوازية الصغيرة) أم للسلطة التى تحولت تدريجيا إلى سلطة البورجوازية الكبيرة البيروقراطية ؟ !

أما السؤال الثالث ـ والأخطر ـ فهو عن نجيب محفوظ . هل كتبت أدبه طبقة معينة ؟ وهل توجه هذا الأدب إلى طبقة بالذات ؟ إن التساؤل عن نجيب محفوظ هنا ليكشف المدى الذى ذهبت إليه الهلامية الطبقية والحراك الاجتماعى السريع ، صعوداً وهبوطاً ، منذ قامت ثورة يوليو حتى بداية تمحور الناس حول طبقات جديدة بعد الانفتاح الاقتصادى ، والعودة التدريجية إلى نظام آليات السوق بديلا عن نظام الاقتصاد الموجه ، ومن ثم قبول النظام الجديد بالتبعية الكاملة للاقتصاد الرأسمالى الغربى .

فهل كانت ثورة يوليو ، بما آلت إليه موضوعيا ، حسب نوايا أصحابها بالطبع ، حلقة من حلقات التحرر الوطنى أم كانت (بخطاياها السياسية وتلفيقاتها الفكرية) تمهيدا للثورة المضادة التى أعادت مصر ومن خلفها العالم العربى إلى عصر ما قبل الاستعمار ؟

الحصاد إذن مر شديد المرارة ، وهذا هو المفتتح لقراءة « الخرز الملون » .

يشعر قارىء هذه الرواية بأنه مع نهايتها يودع عهداً من عهود الرومانسية الثورية . وعبر أيامها الخمسة المنتقاة ـ تمثل خمسين عاماً هى عمر البطلة وعمر الحلم بالتحرر ـ تولد « نسرين » وتكبر وتحب وتتزوج ويخون زوجها ويخطف ابنها ويُقتل زوجها الثانى (المحب الحقيقى) وأخيرا تذبل وتموت منتحرة .

وحين يختار الكاتب تاريخاً معينا لميلاد بطله ، وتاريخاً آخر محدداً لموته فإنه يكون بذلك ـ مهتدياً بأداة معرفية علمية هى الوعى بالتاريخ ـ قد أمعن فكره ورتب لخطته وصمم نموذجاً وإطارا قد لا يبدو لفرط البراعة ودقة الصنعة ظاهراً للعيان ، إلا أن الصورة لا يمكن أن تشى بكل ما فيها من روعة دامية وجمال منهزم حزين إلا لأنها موجودة داخل هذا الإطار بالذات .

فمتى بالضبط ولدت البطلة ؟ ولماذا لم يصرح الكاتب بهذا التاريخ على أهميته الشديدة ؟ إنها حيلة فنية شديدة الذكاء أن يترك لنا الأديب هذه المهمة . فالرواية تتحدث عن زواج نسرين (الزواج الأول) وهى فى الثامنة عشرة مشيرة بشىء من الغموض إلى عام النكبة ١٩٤٨ ، وتتحدث عن موتها فى أوائل عام ١٩٨٠ مؤكدة هذه المرة ، بوضوح ، إلى كونها قد تعدت الخمسين ، ومن ثم فعلينا نحن أن نستنتج أنها من مواليد منتصف عام ١٩٢٩ حيث اندلعت هبة البراق فى شهر آب أغسطس فى القدس العربية ثم فى فلسطين كلها من بعد « إذ وقع الصدام بين الحركة الوطنية الفلسطينية وبين المستوطنين اليهود وحلفائهم الإنجليز المحتلين ، هذه الهبة التى قتل فيها ١٣٣ وجرح ٣٣٩ يهوديا يقابلهم ١١٦ قتيلا و ٢٣٢ جريحا من العرب »[٥] . ولنتأمل معا الأرقام مرة أخرى لكى يتبين لنا أى الكفتين كانت الأرجح فى هذه الفترة من فترات الصراع العربى الصهيونى .

ولدت نسرين إذن فى وقت كانت الثورة الفلسطينية فيه تمضى على دربها الصحيح معتمدة على سواعد أبنائها قبل أن تتناوشها عوامل التآمر عالميا ، وعوامل الإحباط الداخلى سواء على مستوى الأنظمة الحاكمة والقوى السياسية أو على مستوى الواقع الاجتماعى فى الوطن ذاته والشخصية القومية نفسها .

إن اختيار الشكل الفنى لهذه الرواية (الذى هو مزيج من الرواية التسجيلية والسيرة الذاتية) يبرره عاملان ، الأول : انتفاء اليقين بحقيقة موضوعية خارج الذات ، وهو ما يميز أدب شبان الستينيات (أدب الرفض)، والثانى البحث عن إطار « موضوعى » لسرد الأحداث الكبرى التى أثرت فى الشخصية القومية . وربما بدا أن العاملين يناقض كل منهما الآخر : لكن مزيدا من التعمق سيجعلنا نرى أن كلا العاملين يكمل ولا يناقض ، ذلك أنه ومع سقوط الإيديولوجيا بات واضحاً أن المرحلة التالية لهذا السقوط قمينة بالبحث عن أدوات جديدة لإنتاج الوعى العلمى سواء فى فهم التراث (كل ما هو حاضر فنيا من الماضى البعيد أو القريب . رضينا به أو لم نرض ، ضاراً كان أو نافعاً) أو فى فهم الواقع المعاش . غير أن المشكلة تكمن فى الأدوات المعرفية ذاتها ، فما هذه الأدوات التى استخدمها كاتب الخرز الملون لينتج لنا الوعى ، لا بالقضية الفلسطينية فحسب ، بل بقضية المصير العربى بأسره ؟ إنه يستخدم أولا أسلوب التوثيق ، فمن خلال الرسائل التى يكتبها البكباشى أحمد عبد العزيز لنسرين نتابع نحن وقائع سير المعارك بين قوات المجاهدين وقوات الصهاينة . ففى الخطاب الثالث مثلا نقرأ :

« لقد فرغنا أمس فقط من معاركنا مع مستعمرتى بيت إيثل وبيرة ودخلنا بيت سبع نحمل جثة شهيد من الضباط هو الملازم أنور الصيحى »[٦] .

وإنه ليلجأ ثانيا إلى سرد الأحداث بالأسلوب الإخبارى الذى نصادفه فى عناوين الصحف وأنبائها لا فى مقالات الرأى التحليلية ، وهو يفعل ذلك قاصداً حجب آراء الكتاب المهيمنين على توجيه الرأى العام لينزع العنصر الذاتى من بنية الخبر .

« أمضى عبد الناصر أسبوعين فى دمشق قام خلالها بالالتقاء بجميع القوى السياسية وانتهى بتشكيل أول حكومة للجمهورية العربية المتحدة ، وطوال هذا الوقت كانت سوريا تشهد أفراحاً لم تشهدها فى تاريخها الحديث »[٧] .

وأما ثالث الأدوات وأخطرها ، فهى مروق الكاتب كشعاع ضوء من أسمنت التسجيل ورمل الإخبار وقرميد التأريخ إلى نسغ الروح وشغاف القلب « السيرة الذاتية » حيث تسفر المأساة عن وجهها الحقيقى ؛ ونلمس انقسام الذات الوطنية إلى نصفين ؛ أحدهما ثورى رومانسى حالم بالحرية والعدل والحب ، والثانى مهزوم فى داخل مستسلم للواقع مخذول وخائن منتفع بخيانته ، ولا غرو إن هو صار من بعد عميلا للعدو ، سقيم العقل والوجدان ، يحسب أن فى التعاون مع الأعداء نفع للأهل ! ويذكرنا هذا الافتراض الأخير بالبيان الذى أصدرته إحدى المنظمات الماركسية فى مصر تعليقاً على قرار التقسيم عام ١٩٤٧ مرحبة بوجود دولة إسرائيل : لأن وجودها فى قلب العالم العربى يساهم فى إسقاط الأنظمة الإقطاعية خصوصاً أن الحركة الصهيونية تضم اتجاها شيوعيا يمكن أن يقود النضال الأممى جنبا إلى جنب مع الشيوعيين العرب ضد الإقطاع والرأسمالية فى المنطقة .
وسنرى كيف يتردد هذا المنطق الغريب فى الرواية .

*

بعقد من « الخرز الملون » استطاع مخادع أن يسلب لب نسرين ، فإذا بها ـ وهى ما زالت بعد صبية غريرة دون سن الرشد ـ تتمرد على قيم الأهل الأصيلة فتتزوجه دون رضا والديها . ويتردد صدى هذا التمرد الأهوج فى ميدان علاقة نسرين بالشعر ، فهى تكتب الشعر دون أى التزام منها بقيمه المتوارثة ، وهى تثور على الشكل التقليدى دون اختبار حقيقى لامكاناته وقدراته الكامنة على التطور الذاتى ، فهى - بخلاف المجددين الأصوليين أمثال نازك الملائكة والسياب وعبد الصبور وحجازى ـ ظنت أن الثورة إنما تكون على الأوزان العروضية بينما كانت ثورة هؤلاء على « المعمار التقليدى » للبيت الخليلى . دعنا نقارن هذا الفهم الخاطىء لموسيقى الشعر العربى بما كتبه الناقد الموسيقى الصهيونى Menash Robinawicz فى صحيفة دافار فى الثالث من يونيو ١٩٢٧ حيث يقول : إن اليهودى رجل الشرق . وإن أصوات الشرق

لعميقة فى قلبه . وهو بالرغم من تعليمه وثقافته الغربيين ابن للشرق وابن لمؤسساته الموسيقية »[٨] .

اليهودى الغربى يزرع نفسه قسراً فى التربة العربية ويتمسح جاهداً بتراثها الإيقاعى مدركاً أنه بهذا الزرع وذاك التمسح إنما يفسح لنفسه ولقومه مكانا بأكثر مما تفعل المدافع . أما بطلة الرواية نسرين فتكتب « شعرا » قوامه الانسلاخ من تراثه الإيقاعى على هذا النحو :

« آمالى النازعات تطل من عيون سوداء
قلبى احتوى دمائى
ونبض الشهداء
مرآة ثورتى
أحزاننا ، فجرنا
والآفاق لوحة ترفرف باسمينا
وطنى غد سيولد من رحمينا
الأمل حنين فى أحشائنا ولو أبينا
قد تطول آلام المخاض
الرحم يعانى اليوم من الانقباض
ولكنه سينفرج وتحرر الأوطان[٩] .

وبغض النظر عن إقحام حروف الروى (رحمينا . . أبينا) (المخاض . . الانقباض) وكذلك الخلل اللغوى فى تعبير « رحمينا » فإن خلو القصيدة من الأساس الوزنى إنما يكشف عن نفسية تسعى إلى التغريب Westerniz ation إلى أن تقع فى الاغتراب Alienation بالمعنى الحضارى والمادى على السواء .

وهكذا أوقع « نسرين » جوحُها الجاهل فى يدى نصاب يرى « أن فى تقسيم فلسطين بين أصحابها وبين اليهود الغزاة نفعا لأهلها لأن اليهود سينعشون تجارتها وسجلبون إليها المدنية والرخاء »[١٠] .

تلميذ مدرسة الاستعمار هذا ، الذى تعلم منه كيف يقايض السكان الأصليين فى أفريقيا خرزاً ملونا بخيرات مواردهم النفيسة من ذهب وفضة ونحاس وعاج وقطن وصوف . . إلخ يصوره محمد سلماوى ممثلا للمستوى الذاتى من المأساة داخل الوطن ، وانظر إليه وهو يشير إلى محدودية الثمن (الثلاثين فضة) ثمن تطليقها والتخلى عنها .

« لم يحاول التظاهر بأنه يتمسك بهذا الزواج الذى تركت نسرين أهلها وبيتها فى سبيله ، ولم يحاول الحصول على مبلغ أكثر مما عرضته عليه زوجة رئيس البلدية »[١١] .

هو إذن يلمح إلينا بقصة المسيح ويهوذا ، فالخائن وهو الزوج وأب الطفل الذى فى الأحشاء ، سيظل معنا (وسيكون مزيجا من رومانسية الثورة ومن خسة التاجر ربيب الهزيمة المتعايش معها معايشة الدود لإفرازات الأمعاء) أليس الابن هو الأب والأم معا ؟ ! .

هنا يقترب الكاتب من جوهر التراجيديا حيث يتم رصد لحظة التحول الملموسة فى التاريخ (وفى الوقت ذاته يتم الكشف عن التجريد) فالمصير الإنسانى يتشكل فى رحم الحاضر منبئاً عن انقسام للذات جديد ، وكأن المستقبل يكرر الماضى السحيق حيث تتفاعل داخل الإنسان عوامل السمو وعوامل الانحطاط جنباً إلى جنب ، بل لعلها تختلط وتمتزج وتتداخل إلى ما لانهاية . أما على مستوى الواقع الحياتى للبطلة ، فإن الكاتب ينقلها مطلقة حبلى مطاردة جريحة من فلسطين إلى مصر ، حيث تحتضنها مصر الثورة وبالذات الإنتلجنسيا تلك التى أصبحت « ناصرية » بقومييها وماركسييها ، فإذا ما أخفق مشروع التحرر القومى (فى ظل التلفيق النظرى والممارسة الإيديولوجية المفروضة من أعلى) وإذا ما تم تسليم قيادة الثورة إلى نقيضها « الكيسنجرى » الذى راح يعمل على إعادة اقتصاد البلاد إلى مواقع التبعية (وبالتالى قرارها السياسى) رأينا الصورة تقترب من النهاية حيث تنتحر البطلة عام ١٩٨٠ فى ذروة صعود موجة الثورة المضادة .

إن هذا الانتحار إنما يفترض نهاية عصر من عصور الرومانسية الثورية : عصر البطل الفرد والمخلّص الأوحد ، ذلك الذى تسير الجماهير وراءه وليس بجانبه ، وإذا كان لأحد أن يقرأ الخطاب Discourse الذى تقصد إليه الرواية فإن عليه أن يقرأ ما كُتب وما لم يكتب . والذى لم يكتب (وهو جزء من خطاب الكاتب ومراده الحميم) إنما هو المستقبل ، وهذا الأخير

مرتهن بالقارىء ، فهو المسئول عن الولوج من الحاضر الأليم إلى المستقبل المأمول ، واعياً بحجم الهم وثقل الميراث ، وعليه ، هو ، أن يبدع للثورة لغة جديدة وعلاقات مختلفة مسلحاً بوعى علمى لا إيديولوجى ، وعى يأخذ فى الحسبان المتغيرات على الساحة العالمية متعلماً منها لغة العصر دون أن ينسى لحظة واحدة أهدافه هو .

الهوامش :

(١) لويس عوض ، بروميثيوس طليقا . مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، صفحة ١٠ .

(٢) تعد كتابات ماركس خصوصاً (نقد الاقتصاد السياسى) و (رأس المال) إضافة لعلم الاقتصاد السياسى ، الذى بدأه فى انجلترا آدم سميث ودافيد ريكاردو بتسجيلهما بداية نظرية القيمة ـ العمل ، وليست تأسيسا لعلم جديد . وقد يرى لويس آلتوسير أن الماركسية نقلت الفلسفة من الوضع الإيديولوجى إلى الوضع العلمى عبر المادية الجدلية ، لكننا نقول وما الفرق بين « الله » عند الجبرية الإسلامية مثلا وبين منظور آلتوسير « للموقع البنيوى » الذى « يمهد » إلى الأفراد بالعمل المحدد سلفا باعتبارهم ركائز أو حوامل Supports للعلاقات البنيوية ـ أنظر دراستنا بمجلة الهلال ، عدد مايو ١٩٨٣ ودراستنا بجريدة عمان ٢٣ يونيو ١٩٨٤ .

(٣) نفرق هنا بين البورجوازية الصغيرة الثورية (والناصرية تعبيرها السياسى) والتعبير الطوباوى عن البورجوازية الصغيرة الرجعية (ويمثلها الإخوان المسلمون) .

(٤) قارن هجوم لينين الشرس على كاوتسكى الذى نصحه بعدم استلام السلطة قبل ثورة اكتوبر لحين نضج « الظروف الموضوعية » الملائمة للتحول الاشتراكى ، وبين استخدام لينين لحجة كاوتسكى نفسها ضد اليساريين الشيوعيين عام ١٩٢٢ لتبرير سياسة الـ N. E. P وهى سياسة رأسمالية فى جوهرها ومناقضة لكل تعهدات لينين التى أوردها فى كتابه (الدولة والثورة) عام ١٩١٧ قبيل استلامه السلطة بأشهر معدودة معترفا ضمنياً بأنها كانت محض طوباوية .

(٥) عبد القادر يس ـ شبهات حول الثورة الفلسطينية ـ دار الثقافة الجديدة ، ص ٢٥ : ٢٦ .

(٦) الخرز الملون صفحة ٢٢ .

(٧) الخرز الملون صفحة ١٠٤ .

(٨) لاحظ دلالة اسم الكتاب Ariel ومعناه القمر الداخلى من أقمار زحل الخمسة !

Ariel- **A Review of Arts and Letters in Israel** Jursalem- Number 88/ 1992 p. 7.

(٩) الخرز الملون صفحة ٩٩ .

(١٠) الخرز الملون صفحة ١٣ .

(١١) الخرز الملون صفحة ٣٨ .

ملامح البطل المغترب

فى « ظهيرة لا مشاة لها »
للقاص يوسف المحيميد

محمد كشيك

الاغتراب والشخصية

الاغتراب عبارة عن نفى مستمر للواقع ، وشعور دائم بالابتعاد ، يميز علاقات الفرد بالمجتمع والأشياء . ويرى « كيركجارد » أن المرء محكوم عليه بالاغتراب نظرا لطبيعة العناصر المأساوية ، التى تشكل علاقات الفرد بالواقع الذى يعيش فيه . كما يؤكد « فرويد » حتمية وجود الاغتراب انعكاسا لدوافع اللاشعور ، التى لا يمكن إزاحتها أو التخلص منها . والشخصية الاغترابية - فى الأدب - تعتبر بمثابة شخصية إشكالية ؛ إذ تتسم دائما بمجموعة من السمات الجوهرية ، لعل أبرزها التنافر وعدم الانسجام ، ربما بسبب من تأبيها ، وعدم خضوعها لمجمل الشروط التى يتم فرضها - قسرا - من الخارج ، لذلك فهى تبدو دائما شخصية « انطوائية » تلوذ بعالمها الخاص ، الذى تصنعه وتشكله وفق مجموعة من التصورات الخاصة*، التى لا تعبر فى مجملها إلا عن عناصر ذاتية صرف . والشخصية الاغترابية تتميز بالعديد من المظاهر الداخلية والخارجية ، تتمثل فى حركة دائمة من الانسحاب المستمر ، والعجز عن مسايرة الواقع ، ومعاداة الخارج ، إضافة إلى الشعور الدائم بالاضطهاد ، والرفض التام لكل المواضعات المتعارف عليها ، مع نمو متزايد للقطيعة ، بين مكونات العالم الداخلى للشخصية ، وبين تلك المكونات الأخرى ، التى يتم فرضها من خلال شروط الخارج ، وما يمليه من أنساق ومواضعات .

فراغ العالم

ولعل أهم ما يميز ملامح الرؤية الإبداعية فى المجموعة القصصية (ظهيرة لا مشاة لها) « ليوسف المحيميد » هو بروز تشكلات متنوعة لذلك الحس الاغترابى ، الذى يشى بمدى هشاشة الإنسان وضآلته إزاء مجموعة الكوابح ، التى يتم فرضها باستمرار عبر علاقات الواقع ، يبدو كل ذلك بوضوح منذ البداية ، عبر العنوان البالغ الدلالة الذى اختاره الكاتب ليسمى به مجموعته (ظهيرة لا مشاة لها) ، حيث يحتل الفراغ

* يوسف المحيميد، ظهيرة لا مشاة لها، الطبعة الأولى فبراير ١٩٨٩ - السعودية .

معظم واجهة المشهد ، فلا تلمح عبر أفق الموضوع إلا ذلك الخواء المسيطر ، الذى يتأكد بكل إيقاعاته ليشكل معظم التفاصيل الدقيقة لعلاقات الواقع والأشياء . فالمكان ، برغم كل العناصر الفاعلة التى تحيط به ، يبدو مفرغا ، ساكنا ، هامدا ، لا أثر للحياة فيه . ويمتد الغياب - فى العمق - لينسحب بكل دلالاته المختلفة على التحركات الداخلية والخارجية للشخوص ، التى تبدو متوائمة تماما مع كل تلك الأجواء المحيطة . وفى معظم قصص المجموعة ، يبدو العالم الخارجى كأنه لوحة كبيرة ، تم تفريغها من أى حركة يمكن أن تشى بأى حيوية أو وجود لحياة .

وفى أولى قصص المجموعة (الظل) يتأكد لدينا الإحساس بمثل هذا الفراغ المسيطر ، ومدى تغلغله فى كل صور ونسيج علاقات الواقع ، فالبطل حين يعجز تماما عن التعامل مع ذلك العالم الموضوعى الذى يطرحه الخارج ، فإنه ينسحب إلى الداخل ، حيث منطقة الهواجس والأحلام والظلال « الظل هو صديقى ، ولكن الجمجمة ذات شكل مختلف جداً ، مما جعلنى أغوص فى تفاصيلها : أعين ساهمة ، شعر مرتفع من الأمام ، شفاه تتلهف بضراوة ، وأشياء أخرى تقتلنى فى هدوء . . . » ويغيب المنطق الحكائى بشكله التقليدى ليحل محله ذلك البناء المتنامى ، الذى يعيد ترتيب حركة الوقائع ، عبر عملية مستمرة من التفكيك وإعادة التركيب ، حيث تنفجر علاقات الشعر التى تختزنها الجمل القصيرة المكثفة ، ليمكن التعبير عن ذلك العالم البالغ البساطة والتعقيد فى آن « فى الصباح الباكر ، كنت كغيرى أنتعل الأرصفة الرمادية ، والضوء تلغيه عن جسدى غيمة مشاغبة . . » ، وفى العالم الذى لا يسمح إلا بحدود معينة للتواصل ، يظل الحلم قائما فى إمكانية الانفتاح على الآخر ، وإقامة جسور للتواصل والاتصال ، وحين يعجز البطل عن اختراق تلك الدائرة الجهنمية التى تم فرضها من الخارج ، فإنه يعانى من حالة دائمة نتيجة لمثل هذا الانفصال ، سرعان ما تتنامى لتصل حد الفصام ، حيث تنشطر الذات على نفسها ، وتتخلى عن كل تطلعاتها لتعيش فى منطقة الظلال ، تلك المنطقة التى تتخفف فيها الأشياء من ثقلها الموضوعى ، ويصبح بالإمكان - عندها - التحرر من كل العوائق التى تكبل الخيال ، وتحد من توثباته الخلاقة ، حيث يتم تخليق واقع مواز ، تكون الحركة فيه أكثر يسرا ، وأقل إيلاما : « أدهشنى أننى أمشى للمرة الأولى فى حياتى بظل أطول بكثير من قامتى ، وله جمجمة تختلف عن جمجمتى الصغيرة . باختصار كان الظل يشبه ظل صديقى ، بل هو نفسه ، حاولت أن أتخلص منه ، وكان يلتصق بجسدى النحيل كثيرا ، دخلت فى طرق ملتوية ، وأرصفة لا تنتهى لعله يفقدنى ، وهو يتشبث بقدمى ، أمشى . . ويمشى الظل معى ، أقف ويقف أيضا معى ، ويزعجنى أن أمد يدى إلى أنفى وأحكه ، ولكن يد الظل لا تفعل ذلك . . . » . وهكذا تصبح منطقة الظلال بمثابة المكان الأكثر ملاءمة ، حيث تتمتع بحضور عائم تتخايل فيه الأشياء ، لتصنع عالمها الخاص ، الذى تختفى منه الكوابح ، ولا تحاصره القيود .

وفى قصة أخرى من قصص المجموعة : (الجريدة) نواجه بحالات أخرى ، تؤكد مظاهر الفقد والضياع والاغتراب ، حيث يبدو العالم كأنه محكوم بإيقاعات ثابتة ، تفرض عليه الحركة وفق آلية معينة ، فالمشاهد تنساب ببطء أثيرى ، فتشترك مع الأجواء المصاحبة فى شحن العالم بمختلف الإيحاءات والدلالات : «على الأرصفة بدأوا يفيقون من نومهم ، يدخلون الدكاكين المنتشرة على جانبى الشارع ، يأخذون حاجياتهم ثم يتفرقون بين مداخل العمارات » . ومن خلال مثل هذه المشاهد التى تتشبع بمؤثرات « كافكاوية » تتحرك مساحات الظلال لتستوعب حركة البطل ، الذى تحاصره العديد من العوائق والإهانات . وعبر تحركات الولد الصغير « بائع الجرائد » نتابع حركة المالك الكسول ، الذى لا يعبأ سوى باكتناز الثروة ، واستغلال الاخر ، واستحلاب كل ما يثير مشاعر الرغبة والتملك ، وبالمقابل نراقب التحركات اللاهثة لهؤلاء الشبان بعرباتهم الفارهة ، لا يشغل عقولهم أى شىء ، فيلجأون إلى امتهان بائع الجرائد الصغير ، وتأتى نهاية القصة « الضحكات المجلجلة وسط نشيج يتردد صداه » لتعكس حدة المفارقة ، التى تشى بملامح تلك العناصر المأساوية ، التى تتغلغل داخل نسيج واقع مغلق ، لا يكف عن إشهار تناقضاته باستمرار .

مسافة الوجه والقناع

« وجهى ليس هو ، وأقدامى ترتعش حتى كأن الشارع يخلو من عابريه ، وعيناى تبحثان عن فرصة سريعة للركض . . . »

تلك هى نهاية قصة (الجريدة)، ولعل أهم ما يميزها ـ مثل باقى القصص الأخرى ـ أنها تختزل علاقات القص إلى بؤرة محددة، ينحصر موضوعها حول تلك العلاقة التى تفصل وتميز بين تجليات كل من الوجه والقناع، أو بين تبديات الوجه حين يتحول إلى مجرد قناع، وفى المسافة الحرجة والغامضة، التى تفصل ما بين هذه المساحة، تتحدد حركة الشخوص، الذين يصبحون مجرد ظلال تتحرك داخل فضاء محدود. ووسط هذه المنطقة المحظورة، تحاول الذات دائما أن تتغلب على كافة عناصر الجذب المختلفة، لتمنع نفسها من السقوط والانهيار، فينشأ ذلك الصراع الذى يتخذ لنفسه أشكالا عديدة. ففى قصة (الحمام) نجد أنفسنا محاصرين دائما بذلك العالم العدائى، الذى يشهر إرادته القمعية باستمرار، ولا يتمكن البطل فى أغلب الأحوال من المواجهة، فينسحب، وينكفىء داخل سجنه الاختيارى، يجتر همومه وأحزانه الخاصة. وفى قصة أخرى من قصص المجموعة (هذا وجهى) تتعمق مشاعر الاغتراب، وتزداد حدة العزلة. وعبر موقف بسيط يتعرض له البطل ـ استبعاد ترشيحه للعمل بإحدى الوظائف ـ تتكاثف مجموعة الإيقاعات المختلفة، كما تتآزر أيضا لتقدم لنا ذلك العالم الذى يشبه الكابوس، والذى تتحدد فيه مصائر الأفراد من خلال قوى خفية، غير محددة،، لا يمكن التكهن أبدا بشكل حركتها المقبلة. ودائما، ونتيجة حتمية لمثل هذه المواضعات الشاذة، فإن البطل يلجأ إلى عالمه الداخلى ليحتمى به من وطأة الخارج الملىء بكل أشكال الشرور، ليعود من جديد إلى منطقة الظلال، وتظل دائما ملامح الوجه الذى ينقسم، ويذوب، ويضيع، من أهم «التيمات» المتكررة والأساسية، التى تعاود الظهور فى معظم قصص المجموعة: «وجهى يبتسم، وجهى يقهقه، أمد يدى كى ألمسه، فجأة يضيع وجهى، تحتل أصابع كفى مساحة الزجاج وقد استطالت حتى خدود الإطار المعدنى...»، وهكذا فى كل قصص «يوسف المحيميد» نلمح ذلك التوق العنيف، لإعادة الالتئام إلى الذات المنقسمة، فى محاولة لمجاوزة حوائط العزلة، عبر الالتقاء مع الآخر. كل ذلك يتم عبر لغة مكثفة، وأساليب أداء متقدمة، تختزن طاقة تعبيرية عالية، وقادرة ـ فى الوقت نفسه ـ على معالجة أعقد قضايا إنساننا المعاصر، ببساطة وعمق وفنية.

قضية الحرية
فى المسرح المصرى المعاصر*

خالد عبد المحسن بدر

تعالج هذه الدراسة[1] قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر فى الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ ، فى محاولة لدراسة انعكاس الأوضاع السياسية على المسرح ، ورصد العلاقة بين حركة الأوضاع والأفكار السياسية وتطورها فى المجتمع وعملية الإبداع الأدبى فيه .

ينقسم العرض الحالى إلى جزأين ، الأول عرض موجز لمحتويات هذه الرسالة العلمية المتميزة ـ ملتزمين قدر الإمكان بلغة الباحثة وأسلوبها ـ والثانى محاولة اجتهادية تهدف إلى تقويم هذا العمل والكشف عن مغانمه ومغارمه .

* عرض نقدى لكتاب نادية أبو غازى ، قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ .

الجزء الأول : العرض الوصفى

نقطة انطلاقنا هى مبررات انتقاء هذا الموضوع :

ترجع الباحثة قدرة المسرح على تناول القضايا السياسية ، وأثره فى هذا الميدان وفى مجال التغيير الاجتماعى إلى عوامل عدة ، من أبرزها خصائص تجعل منه قوة مؤثرة فى الرأى العام ، فهو فن تجاوب مباشر وملتصق بالجمهور . وهو يدخل فى صميم النشاط الإنسانى ، ويعد متمماً لكيانه ، وهو بحكم تأثيره المباشر واحتوائه كافة الفنون ، يستطيع أن يكون تعبيرا اجتماعيا وقوة دافعة للرأى العام .

هذه العلاقة تجعل من المسرح ، الفن القادر على انتشال الفرد من ذاتيته ، ومن ثم دفعه إلى الإسهام فى الذاتية العامة للمجموع . أما عن قضية الحرية والصراع من أجلها ، فإن العلاقة بين الحرية والإبداع الفنى وثيقة ، فإذا كان الإبداع الفنى فى جوهره حرية ، فهو كذلك حرية من خلال سعيه الدائب إلى خلق عالمه الخاص ، ويستلزم الحرية مطلبا لبقائه واستمراره . إن قضية الحرية هى أكثر القضايا التصاقا

بالإبداع الفنى ، فتاريخ الفن تاريخ سعى الإنسان عامة والمبدع بوجه خاص نحو التحرر من القيود والبحث عن مزيد من الحرية .

وقد مثلت قضية الحرية والصراع من أجلها مطلبا حيويا وقضية محورية فى الواقع المصرى ، على امتداد العصور . ومن تتبع تاريخ مصر وكفاح شعبها ، نستطيع أن نتبين تيارين أساسيين سادا الأوضاع السياسية فى مصر منذ العصر الحديث . تيار مقاومة الاستعمار الأجنبى والتبعية السياسية . ويقابل ذلك تيار مقاومة الحكم المطلق والسعى إلى تحقيق نوع من التوازن بين صلاحيات السلطة وحقوق الأفراد وضماناتهم .

وفى الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ كانت قضية الحرية والصراع من أجلها من أهم القضايا التى شهدتها هذه الفترة ، فقد نجح تنظيم الضباط الأحرار فى الوصول إلى السلطة ليلة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، لتبدأ مرحلة جديدة فى تاريخ مصر المعاصرة ، شهدت تغيرات هامة فى بنية المجتمع المصرى ، كما شهدت ضربات رئيسية للنفوذ الاستعمارى ، ليس فى مصر وحدها بل على المستويين العربى والأفريقى ، ولكنها على صعيد آخر شهدت بروز مفهوم جديد للحرية مغاير لذلك المفهوم الذى ظل سائداً طوال تاريخ النضال الديمقراطى للشعب المصرى منذ مطلع القرن الماضى،كما شهدت تناقضا أو بعض التعارض بين هذا المفهوم للحرية والممارسة الفعلية ، حيث تضيق أو تتسع الفجوة بين الفكر والممارسة تبعا لتغير الأوضاع السياسية الخارجية والداخلية ، ووضعية السلطة ذات الجذور العسكرية، بكل ما يعنيه ذلك من لوازم .

من هذه الزاوية ، تحدد الباحثة نقطة الانطلاق التى تشكل اهتمامها بدراسة قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر ، وذلك من خلال استعراض تناول المسرح المصرى لقضية الحرية ، وتتبع مفهوم الحرية بأبعادها المختلفة فى الأعمال المسرحية فى تلك الفترة. وهدفها أن تصل إلى معرفة تأثير المفاهيم السياسية السائدة فى المجتمع ، وما يطرأ عليها من تحولات ، وتأثير تطور الأوضاع السياسية والممارسة الديمقراطية على الإبداع الفنى فى مجال المسرح ، وعلى طرح قضية الحرية فى الأعمال المسرحية . كما تناقش الباحثة مدى تعبير هذه الأعمال عن واقع المجتمع المصرى ، وما ساده من ألوان صراع فكرية وسياسية حول هذه القضية بالتحديد .

المنهج

اختارت الباحثة الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ مجالا زمنيا لبحثها على أساس أن هذه الفترة تشكل مرحلة متميزة سياسيا وفكريا وفنيا على السواء . وعلى الرغم من أن قضية الحرية قد استمر طرحها بعد سنة ١٩٦٧ ، فإنها قد أخذت أبعادا جديدة فى نظر الباحثة ، كما اكتسبت مبررات أخرى لطرحها بعد هزيمة ١٩٦٧ ، مما جعل الدراسة تتوقف عند الموسم المسرحى ٦٦/ ١٩٦٧ .

أما أساس اختيار عينة المسرحيات فقد تحدد بأن تكون الأعمال المسرحية التى كتبت وعرضت أثناء الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ ، وقد تم استبعاد الأعمال التى كتبت قبل هذه الفترة أو كتبت فيها ، ولكن لم تعرض خلالها ، واستبعدت الأعمال العربية التى كتبها كتاب غير مصريين حتى لو كانت قد عرضت على المسارح المصرية . وبالمثل استبعدت الأعمال المترجمة والمقتبسة والمعدة عن أعمال أجنبية ، وأيضا الأعمال المسرحية التى تم إعدادها للمسرح عن روايات لكتاب مصريين والتى لم تكن فى الأصل مكتوبة بوصفها أعمالاً مسرحية . أما المعيار الثانى فهو بروز قضية الحرية فى هذه الأعمال وتفاوت مستوى التعبير الفنى عنها . أما المعيار الثالث فهو أن تكون العينة متميزة - إلى حد كبير - فى طرحها لقضية الحرية ، وأن تكون ممثلة نسبيا للواقع السياسى المعيش فى تلك الفترة .

وركزت الدراسة على عشر مسرحيات[٢] ، استخدمت عينة لدراسة الموضوع ، إلى جانب الاستشهاد بعدد أكبر من المسرحيات فى القسم النظرى من الرسالة عند استعراض تطور المسرح المصرى وتناوله لمختلف القضايا والمفاهيم السياسية .

وترى الباحثة أنها راعت مبدأ التكامل المنهجى ، ففيما يتعلق بتتبع تطور الظاهرة كانت الاستعانة بالمنهج التاريخى من حيث

هو منهج ملائم للدراسات التى تقوم على تتبع التطور التاريخى للظاهرة موضوع الدراسة أى ظاهرة التأثير المتبادل بين الأدب والمفاهيم والقضايا السياسية ، يضاف إلى ذلك منهج دراسة الحالة فى رصد المفاهيم السياسية التى سادت المجتمع المصرى خلال فترة الدراسة ، وتحليل أبعاد هذه المفاهيم،مع التركيز فى الجزء التطبيقى من الدراسة على مفهوم الحرية وعلاقته بالإنتاج المسرحى خلال فترة الدراسة . واستعانت الباحثة بالمنهج المقارن سواء فيما يتصل بالأساس التاريخى أو الأعمال المسرحية موضوع الدراسة نفسها .

أما عن الأدوات المستخدمة فى جمع وتحليل البيانات ، فهى أداة التحليل الكيفى لمضمون الأعمال الأدبية ، والوثائق السياسية،وخطب قادة النظام السياسى وتصريحاتهم فى هذه الفترة .

ويدخل فى عداد مصادر بيانات هذه الدراسة عدد من الأحاديث التى تم إجراؤها ـ بواسطة المقابلة الشخصية أو المراسلة ـ مع عدد من الكتاب المسرحيين والمسؤولين الذين ارتبطوا بالمسرح فى هذه الفترة .

وخلاصة ما تراه الباحثة أن قضية الحرية مثلت محورا رئيسيا فى كثير من الأعمال المسرحية فى الستينيات ، إذ أكدت معظم أعمال تلك الحقبة غياب الحرية وافتقادها فى المجتمع ، كما ربطت بين هذا الغياب والأوضاع التى سادت فى تلك الفترة ـ ولم تقتصر هذه الأعمال المسرحية على تناول الحرية السياسية وحدها ، وإنما تناولت الحرية بمختلف أبعادها الاجتماعية أو الفكرية أو الدينية وقد ربطت بعض هذه الأعمال بين أبعاد الحرية المختلفة وعبرت عن تداخلها ، كما أبرزت بصورة نقدية الآثار التى ترتبت على غياب الحرية والتناقض بين رفع الحرية شعاراً وفكراً ، والممارسة الفعلية فى الواقع .

وفيما يلى مجموعة من النتائج الجزئية[٣] نحاول استعراضها بإيجاز :

ـ نهضة مسرحية واضحة تجسدت فى غزارة الإنتاج المسرحى ، والتوسع فى إنشاء الفرق المسرحية نتيجة عطاء رجال المسرح ومحبيه وجهود الدولة التى أقامت للثقافة بناء تنظيميا متميزا ، لكن هناك عوامل سلبية أثرت على مسيرة هذه النهضة ، وتمثلت فى غياب قنوات التعبير عن الرأى ومسالك المشاركة السياسية . ومع ذلك ظل المسرح أكثر المنافذ قدرة على مواجهة هذا الأمر بأشكال غير مباشرة .

ـ هناك علاقة وثيقة بين تغيرات الواقع الاجتماعى والسياسى فى اتجاه نهوض الحرية أو انتكاسها ، ومدى نجاح المواسم المسرحية بشكل يمكن رصده وتحليله .

ـ كان المسرح الأداة الأساسية للتعبير عن الرأى والمشاركة السياسية فى ظل محدودية وسائل المشاركة المتاحة ومسالكها أمام الشعب .

ـ كان المسرح أداة لنقد السلبيات وتجسيمها أمام المسؤولين والجمهور ، أداة توجيه للنظام ، يرسم له الخطى ، كما ظهر فى بداية الخمسينيات فى أعمال مثل(السلطان الحائر) و(جمهورية فرحات)،ويوجهه للطريق الأسلم ـ وفقا لوجهة نظر كل كاتب ـ إذا رأى اعوجاجاً أو انحرافا عن المسيرة . وقد تباين الكتاب فى أغراضهم من النقد ، وتراوحوا من نقد للمحافظة على الإنجازات المحققة إلى نقد قد يصل إلى الدعوة لتغيير الأسس التى تقوم عليها مفاهيم النظام السياسية ، خاصة فى قضية الحرية . ولقد كان الاتجاه إلى تأييد النظام أوضح فى مرحلة الخمسينيات ، حيث واكب الانتصارات القومية اتجاه لطرح القضية الوطنية فى الأعمال المسرحية المشيدة بالإنجازات والمؤيدة لنهج النظام ، وكذلك خطوات التغيير الاجتماعى . أما فى الستينيات فكان الميل إلى النقد أوضح ، وقد دفع الكتاب إلى خشبة المسرح الجدل السياسى الدائر حول السلطة فى منتصف الستينيات . فتناولوا قضايا محددة من الواقع السياسى ، مثل قضية حرب اليمن التى ظهرت فى (الفتى مهران) ، وقضية موقف الشيوعيين وانضمامهم إلى الاتحاد الاشتراكى كما فى مسرحيتى (الوافد) و(الفتى مهران) .

ـ طرحت قضية الحرية فى الأعمال المسرحية بشكل واضح منذ بداية الخمسينيات ، وتطور طرحها بتطور وضع القضية فى المجتمع المصرى فى هذه الفترة . ويعد موسم ١٩٦٤/٦٣ ذروة صعود قضية الحرية على خشبة المسرح ، وكانت لها الصدارة

طوال المواسم التالية حتى ١٩٦٧/٦٦ . ويكشف اتجاه التطور عن التحول التدريجي من النقد المستتر إلى الإدانة الصريحة لما يدور من ممارسات تعكس تسلطية النظام السياسى وطبيعته الشمولية .

لم يلجأ الكتاب إلى الأسلوب المباشر فى تناولهم لقضية الحرية فيما يتعلق بالأسلوب الفنى ، بل اعتمدوا على الأسلوب غير المباشر ، فمنهم من استلهم التراث التاريخى والشعبى ، فأخرج مكنوناته وصاغ من ذخائره ونفائسه أفكاره التى أودعها فى أعماله المسرحية ، ومنهم من اتخذ من التجريد إطارا يضمنه آراءه . وكان تجنب الكتاب للأسلوب المباشر تعبيرا عن دواع فنية بالإضافة إلى ظروف الواقع التى لم تكن تتيح للكاتب النقد المباشر خاصة فى القضايا السياسية . وجاء أسلوب الطرح ، والإطار الفنى للعمل المسرحى ، متمشيا مع مضمون الأعمال المسرحية ، حيث كان التمويه والرمز والاستناد إلى البعدين : الزمنى والمكانى فى حد ذاته تعبيرا عن غياب الحرية ، وبرهانا على الفكرة التى تملكت الكتاب واتضحت فى أعمالهم،وهى تأكيد مصادرة الحريات وفى مقدمتها حرية التعبير والرأى .

الجزء الثانى : العرض النقدى

هناك أربعة عناصر رئيسية توضح قيمة هذا العمل :

(أولا) الريادة فى المنطقة العربية . ولا تظهر هذه الريادة فى اختيار الموضوع فحسب ، بل فى القدرة على صياغة مبررات هذا الانتقاء ، بالإضافة إلى المعالجة التطبيقية المتميزة كما وكيفا .

(ثانيا) الوعى المنهجى ، ويظهر فى الانطلاق من مقدمات تاريخية لتحديد المفهوم وأبعاده ، ومحاولة الربط بين التنظير والتطبيق ، بالإضافة إلى الإلمام بالشروط الواجب توافرها فى الدراسة العلمية ، مثل صياغة فروض محددة المعالم ، وتحديد أسس لاختيار العينة والأدوات ، وضرورة تقسيم البعد العام إلى أبعاد نوعية ، والحرص على تجميع البيانات من مصادر متعددة والتوثيق الدقيق للمعلومات .

(ثالثا) العناية بالجانب التطبيقى ويتجلى ذلك فى أمرين : أولهما تمهيدى،ويتمثل فى المسح الدقيق للمسرحيات الموجودة فى تلك الفترة ، وتشكيل تصور عام عن علاقتها بالحرية . والثانى العرض التفصيلى للمسرحيات المنتقاة بوصفها نماذج تطبيقية ، بأسلوب يهتم بتتبع الأفكار المرتبطة بالحرية واستقصاء تجلياتها فى العمل المسرحى استقصاء مسهبا .

(رابعا) تماسك البنية المنطقية الكامنة وراء أسلوب العرض ؛ فالأطر التاريخية والتنظيمية والفكرية تشكل تمهيدا مقبولا للإطار الفنى والتطبيقى ، كما يتوفر للباحثة الحرص على تلخيص وتجريد الأفكار الأساسية داخل كل فصل والتعليق العام على متضمناتها .

يبقى لنا استعراض الإشكالات الأساسية للبحث ، وهى فى نظرنا لا تعكس أوجه قصور بقدر ما تكشف عن ثراء البحث وتعقد قضاياه النوعية .

- تنقص الرؤية الإشارة إلى كتابات المفكرين السياسيين رغم ما يمكن أن يتيحه ذلك من بلورة مفهوم متكامل للحرية ، كما تتجسد فى الواقع المعيش آنذاك .
- طريقة عرض الباحثة لمفهوم الحرية توحى بأنه مفهوم واضح الحدود متميز الأبعاد رغم وعيها بمدى ما يكتنف ذلك من مشاكل حيث يقع القارىء فى وهم وضوح الرؤية فى البداية ، ولكنه يكتشف بعد ذلك أن الأمر ليس بهذه البساطة . وفيما يلى تفصيل ذلك :

تستعرض الباحثة الفروق بين مفهوم ليبرالى وآخر اشتراكى وثالث إسلامى دون تحليل لأبعاد الحرية المطروحة فى الجزء التطبيقى،وهى حرية الرأى والتعبير والحرية الاجتماعية والمشاركة السياسية فى علاقتها بهذه المفاهيم . وترى الباحثة فى سلاسة أن الغرب قد أفرز مفهوما ليبراليا للحرية فى واقعنا المصرى ، تصدى له مفهوم إسلامى ، ثم حدث تحول فى اتجاه المفهوم الاشتراكى للحرية بعد ١٩٥٢ . وهنا تواجهنا مجموعة من التساؤلات تحتاج إلى إجابات تحليلية تفصيلية منظمة متأنية . ونحن لا ننكر أن بعضها قد تعرضت له الدراسة ولكن

على نحو متعجل ودون تعمق كاف . إلى أى مدى تطابق التحول على المستوى الوثائقى مع التحول على المستوى الواقعى ؟ وما تأثير التيارات الليبرالية والإسلامية على ممارسة المفهوم الاشتراكى للحرية المطروح على المستوى النظرى ؟ هل يرتبط المتضمن فى الوثائق السياسية لثورة يوليو على المستوى النظرى ارتباطا كاملاً بالمفهوم الاشتراكى للحرية ؟ هل يبدو المعنى الأول للحرية أى مقاومة الظلم أو التحرر منفصلا عن ممارسة الحقوق وهو المعنى الثانى الذى تشير إليه الباحثة ؟ ما موقف كتاب المسرح السياسى فى ضوء انتماءاتهم وجذورهم الطبقية من أشكال الحرية داخل الصيغ الليبرالية والإسلامية والاشتراكية ؟ كيف تطورت رؤيتهم وممارساتهم فى هذا الإطار ؟ وما التحولات التى طرأت على رؤيتهم ؟ هل يمكن الحديث فعلا عن مفهوم إسلامى للحرية له هويته المستقلة إستقلالاً كاملا عن التيارين الليبرالى والاشتراكى ؟ ما طبيعة التداخل بين نعوت الحرية المختلفة التى تستخدمها الباحثة (وهى الاقتصادية والاجتماعية والوطنية والشخصية والمشاركة السياسية) وحرية التعبير عن الرأى ؟ وهل يمكن اعتبار الممارسات المضادة للحرية بعداً من أبعادها ؟ هل تتبنى الباحثة التعريفات نفسها المقدمة لبعض المفاهيم فى الوثائق السياسية للثورة مثل مفهوم الحرية الاجتماعية أم ترى المسألة من منظور أشمل ؟

ـ هذا فيما يتعلق بالمفاهيم على المستوى السياسى . أما على المستوى الفنى فهناك إشكالية أساسية تشغلنا ، وهى جوانب التفرقة والتكامل بين المسرح من حيث هو نص مكتوب ، والمسرح من حيث هو عمل مقدم إلى الجماهير فى علاقتها بقضية الحرية ، خاصة أن الباحثة تتعامل فى الجزء التطبيقى مع المفهوم الأول فقط .

ـ شددت الباحثة من قبضتها فى الحكم على النظام السياسى وقتها ، فقدمت حكما متطرفا مؤداه تميزه بطابع قمعى شامل . ورغم أنها تراه أحيانا يسعى إلى ترك فرصة للحريات ، فإن ذلك كان يرتبط فى نظرها ، بخوف السلطة من ضياع مكاسبها. وبغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معها فى هذا الحكم ، فإن الأدلة التى قدمتها ليست كافية ، خاصة أنها لم تفسر لنا مجموعة الثنائيات الحدية التى نرى أنها مطروحة على الساحة ومتضمنة فى العمل ، وهى السعى إلى التحرر الوطنى فى مقابل الممارسة القمعية ، وازدهار الواقع الاقتصادى والاجتماعى فى مقابل تردى الواقع السياسى ، ووجود المسرحيات المناوئة لممارسات السلطة فى اتجاهها العام فى مقابل عرضها على الجمهور ، وانتفاء الحرية فى مقابل النهضة الفنية ومن ثم المسرحية .

ـ حاولت الباحثة استكشاف معالم الممارسة السياسية من المسرحيات ، حيث سلمت مبدئيا بتفشى القمع بناء على ما عرضته فى الفصل الثانى ونحن نتفق معها حول أسلوبها فى تكوين الأحكام ، خصوصا حين تسلم أن الكتاب صادقون فى رؤيتهم لهذا الواقع دون تحليل لدوافعهم ، بالإضافة إلى سعيهم لنقله كما هو داخل مسرحياتهم .

ـ تناقضت الباحثة عندما تعاملت مع الجزء التطبيقى ، فقد انجرفت أكثر من مرة إلى استدلالات يمكن أن تكون متعارضة ما لم يقدم لها تفسير ملائم . بالإضافة إلى محاولة استنطاق النص المسرحى دون ضوابط محددة[٤] ، فالمسرح هنا نسق مفتوح من الرموز والدلالات يمكن أن نعالجها كيفما نشاء ، وسواء كان الذنب ذنب الباحثة أو ذنب التخلف المنهجى فى هذا المجال ، فإنه يورطنا ، ومن ثم توضع علامة استفهام أمام بعض النتائج . مثال : رأت الباحثة أن المسرحيات التى تعبر عن واقع اقتصادى اجتماعى مترد ، كما يظهر من مشكلتى الفقر والبطالة ، لا علاقة له ، بالواقع آنذاك ، لأن أسلوب المعالجة الفنية يظهر أنها تناقش مشكلة الحريات فى ضوء رؤية أشمل من مجرد الالتزام بحرفية الواقع الذى لا يعانى من الفقر والبطالة . بينما رأت فيما يتصل بالمسرحيات التى تعكس القهر السياسى ـ المنفصل بالطبع عن الفقر والبطالة ! ـ تطابقا كاملا بين جو هذه المسرحيات والمناخ السائد فى الواقع آنذاك .

ـ زعمت الباحثة أنها وظفت منهجا تكامليا يستوعب المنهجين التاريخى والمقارن ، وتزعم أن الرؤية الوصفية التى تعرض مضمون المسرحيات وبعض دلالات المعالجة الفنية السطحية التى لا تعكس تحليلا متعمقا ولا تكشف عن منهج مقارن ـ تاريخى ، إذ يستدعى التكامل الكشف عن تحولات المعالجة الفنية لقضية الحرية وعلاقتها بالتحولات السياسية مع ربط هذه العلاقة بالجذور التاريخية الممهدة لتلك التحولات السياسية

والفنية المترابطة(*) ثم استيعاب الكتاب المختلفين فى إطار هذا الطرح من خلال المقارنة، وهذا لم يحدث بشكل منظم،وظل تناول المسرحيات بوجه عام يقوم على النظر إليها بوصفها أقرب إلى الوثائق السياسية ـ بشكل صريح أو ضمنى ـ منها إلى النوع الأدبى . مع رسم ملامح خلفية تاريخية عامة للواقع السياسى المعيش فى تلك الفترة .

ـ أقحمت الباحثة نفسها فى قضية الشكل والمضمون على أساس أنّها تقوم بمعالجة النصوص معالجة فنية ، ولكن بدا تناولها عاجزا عن استيعاب الجدل الناشىء عن تلك الإشكالية فى المجال الأدبى،ومدى تأثير ذلك على الدراسة المنهجية للعلاقة بين الواقع والعمل الأدبى ، ويرجع ذلك إلى نقص الخبرة والمعلومات فى هذا المضمار .

ـ ينطوى تعليق الباحثة على الأسلوب الفنى للمسرحيات إجمالا على إشكالين : الأول ، الحكم على الشىء نفسه حكمين قد يتعارض ما يترتب عليهما تعارضا منطقيا ، فالأسلوب غير المباشر تعبير عن دواع فنية،وفى الوقت نفسه يستخدم هذا الأسلوب عندما يضطر الكاتب إلى الالتفاف حول المعنى تفاديا للقهر والتسلط ، بمعنى آخر هناك احتمال مؤداه أن يلجأ الكاتب إلى تجنب الأسلوب غير المباشر فى حالة وجود الحرية . وبالتالى قد يتعارض هذا تعارضا منطقياً مع كون الأسلوب المباشر متعارضا مع الدواعى الفنية .

الثانى : يتعلق بمجاوزة مستوى التخصص فى مبحث العلاقة بين الواقع السياسى والأدب من حيث مصطلحاته ومعالجة مستوى الحديث عن أسلوب مباشر وآخر غير مباشر ، فالمباشرة أساسا تتعارض والتعبير الفنى الخلاق .

ـ لا توجد قاعدة ثابتة تتبعها الباحثة فى التحليل الدلالى لرموز العمل الفنى ، فمثلا مسرحية (المحلل) لفتحى رضوان نظر إليها على أنها تعبير عن طبيعة المشاركة السياسية ، هذا يدفعنا إلى التسليم بأن أى تصوير لعلاقة اجتماعية داخل مسرحية قد ينطوى فى باطنه على دلالة سياسية . وذلك ما لم تكشف عنه الباحثة فى بقية المسرحيات .

ـ أشارت الباحثة إلى مسعاها فى الكشف عن علاقة متبادلة بين إبداع المسرحيات والواقع ، ولا نرى هذا بوضوح داخل العمل ، فالعلاقة تمضى فى اتجاه واحد ، وهو تأثير الواقع على الإنتاج الفنى . صحيح أن الباحثة حاولت أن تربط بين نجاح الموسم المسرحى والأحداث التالية ، ولكن تظل أمامنا مشكلة هى أن التناول هنا موجز بشكل مخل ، فما مؤشرات نجاح العمل المسرحى وما نصيب مسرحيات الحرية من العروض فى المواسم المختلفة ؟ وكيف تنتظم العلاقة الجدلية بحيث يؤدى تحول الأحداث إلى تغيرات فى الأداء المسرحى إبداعا وعرضا بشكل يؤثر على الرأى العام وما يمكن أن يحدث من أحداث . . . إلخ .

ـ الأعمال المتضمنة فى الجزء التطبيقى هى الأكثر تميزا فى معالجة قضية الحرية،ولكن ما الأسس التى ترجح ذلك ؟ خاصة أن أية مسرحية ذات صلة بالواقع لابد أن نرى فيها بعداً من أبعاد الحرية . ويرتبط اهتمامنا بالإجابة عن هذا السؤال بأن الباحثة أوردت أكثر من عمل لمؤلف واحد واستبعدت أعمال بعض الكتاب من الجزء التطبيقى ، كما حدث مع سعد الدين وهبه وتوفيق الحكيم ، مما يوحى بوضوح محكات إجرائية للاختيار، فى الوقت نفسه الذى نرى فيه تداخلا بين المعيارين الثانى والثالث لاختيار العينة والغموض الإجرائى لهما . يضاف إلى ذلك عجزنا عن تبين المقصود بالتفاوت فى المستوى الفنى الوارد فى المعيار الثانى .

ـ تظهر هذه الأعمال كأنها مقطوعة الجذور ، على نحو يدفع إلى السؤال عن موقعها من الإبداع المسرحى فى تلك الفترة وموقعها من الإنتاج المسرحى المميز لكاتبيها وعن مسار رؤيتهم التطورية لقضية الحرية ؟ وبالرغم من أن هناك محاولة لمناقشة هذا الأمر فى الفصل الخاص بالإطار الفكرى للمسرح المصرى ، فإن المحاولة لم تكتسب تميزا ، وتاهت وسط الخضم السردى المكثف للمسرحيات داخل هذا الفصل بشكل يخشى منه ضياع ملامحه الأساسية .

ـ حاولت الباحثة رغم كثرة التفاصيل داخل كل فصل أن تقدم ملخصا تجرد فيه الأفكار الأساسية . وهذا توجه منطقى

وموضوعى فى العرض ، ولكن أسلوب الكتابة يشوبه أمران : التعميم المفرط أحيانا،والميل إلى استخدام عدد من الصيغ اللغوية الإنشائية التى تتنافى مع الروح العلمية للعمل .

ــ تخلو الدراسة من أية إشارة ـ تنطوى على توظيف مقارن ـ إلى دراسات سابقة عالجت هذا الموضوع أو ما يتصل به ، خاصة أن الحرية ارتبطت بكثير من القضايا التى يمكن أن نجد صدى لها فى أعمال أخرى تسمح بوجود إطار جيد للمقارنة،كما لا نوجد مراجع فى علم اجتماع الأدب رغم أهميتها فى هذا المضمار ، خاصة إذا تعاملنا مع الحرية فى جانب أساسى منها على أنها قيمة اجتماعية ، ويلاحظ أيضا أن المراجع الأجنبية تقف عند حدود الجزء السياسى فقط . وهذا شىء لافت للنظر ، بالرغم من أن هناك العديد من المراجع التى تناولت علاقة الأدب بالرؤية السياسية ، خاصة تلك المتصلة بتحليل العلاقة بين الأدب والبناء الطبقى وما يفرزه على الصعيد السياسى .

فى نهاية هذا العرض لا يسعنا إلا الإشادة بالجهد المقدم من الباحثة فى ميدان من أكثر الميادين تعقيدا وصعوبة،ألا وهو مبحث العلاقة بين السياسة والأدب .

الهوامش :

(١) هذه الدراسة فى الأصل رسالة ماجستير قدمت إلى كلية الاقتصاد والعلوم السياسية ـ جامعة القاهرة بعنوان الكتاب نفسه وأجيزت بتقدير ممتاز سنة ١٩٨٤ .

(٢) المسرحيات هى : (الوافد) و(الدخان) لميخائيل رومان (و المحلل) و (الجلاد المحكوم عليه بالإعدام) لفتحى رضوان ، (قهوة الملوك) للطفى الخولى و (الفتى مهران) لعبد الرحمن الشرقاوى و(مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور (اتفرج يا سلام) لرشاد رشدى و(حلاق بغداد) لألفريد فرج (الفرافير) ليوسف ادريس .

(٣) انظر خاتمة الكتاب من ص ٣٥٧ إلى ص ٣٦٧ .

(٤) انظر من أجل مزيد من التفصيل فى موضوع الاستنطاق : جابر عصفور : (نقاد نجيب محفوظ : ملاحظات أولية) ، مجلة (فصول) ـ المجلد الأول ، العدد الثالث ، أبريل ١٩٨١ .

(٥) انظر من أجل مزيد من التفصيل فى هذا الموضوع : سيد البحراوى فى (البحث عن لؤلؤة المستحيل) دراسة لقصيدة أمل دنقل : مقابلة خاصة مع ابن نوح ، الفصل التمهيدى : نحو منهج علمى لدراسة النص الأدبى . من ص ٧ إلى ص ٣٧ .

الفكر السياسى عند كافافيس

وائل غالى

أصدرت دار « الآداب الجميلة الفرنسية Les Lettres Francaises ذات المستوى العلمى والأدبى الرفيع ، عام ١٩٨١ ، ضمن مجموعة كتب « السلسلة الهلينية الجديدة » كتابا للباحثة اليونانية مارياريسفا المتخصصة فى العلوم السياسية تحت عنوان (الفكر السياسى عند كافافيس) وهى الدراسة التى تقدمت بها لنيل دبلوم الدراسات العليا فى العلوم السياسية من جامعة القانون والاقتصاد والعلوم الاجتماعية (جامعة باريس ٢) تمهيدا لرسالة الدكتوراه التى تعدها حول الفكر السياسى فى المآسى اليونانية القديمة . وهى تشغل الآن منصبا مهما بالمكتب الثقافى التابع للسفارة اليونانية فى باريس .

ولكى تقوم بمهمة الحفر فى جذور الفكر السياسى عند كافافيس اطلعت الباحثة على نصوص كافافيس نفسها فى اللغة اليونانية ، وعولت على جملة من المراجع الأساسية حول الاحتلال البريطانى لمصر ، وحياة كافافيس فى مصر ، والشعر اليونانى الحديث ، ومصر الحديثة ، وغيرها من المراجع فى اللغة اليونانية والفرنسية والإنجليزية التى تشمل الأدب والتاريخين القديم والحديث .

وخصصت ريسفا الجانب الأكبر من دراستها الغنية لأفكار كافافيس السياسية ، ولم تقف قط عند قيمة أعماله من الناحية الأدبية والفنية ، ولم تظهر ما يتعلق بحساسيته الجمالية ، أو ما يخص البعد النفسى لتكوينه ولوجدانه .

واعتمدت الباحثة على تعريف للسياسة صاغه الشاعر أودن W. H. Auden يعبر عن توجه كافافيس العام فى نظرته إلى السياسة .

والتعريف يعاصر فكر كافافيس حينا ، ويضرب فى جذور الفكر اليونانى القديم حينا آخر . فالسياسة عنده تضاهى « الفضيلة » بالمعنى السائد فى العهد الكلاسيكى والقرن الثامن عشر التنويرى وخصوصا مونتسكيو ، وتشاكل مفهوم « آلان » (١٨٦٨ - ١٩٥١) الفليسوف الفرنسى المعاصر ، كما أورده ضمن كتابه الكلاسيكى شبه المدرسى (مدخل إلى الفلسفة) : إن السياسة علاقة معقدة بين الإنسان والإنسان الآخر . تبادل بينهما وتجارة . ويقوم المجتمع على مجموعة من الأفعال وردود الأفعال وعلى توفيق مركب من علاقات القوى .

على أن شاعر الإسكندرية قد أدرك مبكرا أن السياسة ليست على هذا النحو التجريدى الخالص ، وأن عصره يحكمه حكام

فاسدون ، فآثر العودة إلى الزمن الهلينى حينا وإلى العهد البيزنطى حينا آخر ، شاعرا بأن السبب فى انهيار المجتمع اليونانى الذهبى القديم هو قيام النظم الملكية المستبدة وسياسة القمع التى فرضت على « الحرية اليونانية » إقامة جبرية داخل النفس ، بمنأى عن شوائك الصراع السياسى والكفاح السياسى .

ودهشت السيدة ريسفا لما قيل حول الشعور الوطنى لدى كافافيس . وكان البعض قد اعتبره شعورا وطنيا حادا مبالغا فيه ، وذهب فى ذلك إلى حد التطرف الشوفينى . أما البعض الآخر ، فروج لفكرة غريبة جوهرها أنه يؤمن بشىء اسمه « العنصر اليونانى » تم إطلاقه على نسق النموذج النازى أو الفاشى أو غيرهما من النماذج العنصرية .

والصواب فى تصور ريسفا أن ما يكمن وراء حماسة كافافيس الحقيقية الصادقة الفنية للوطن هو شعوره الدقيق بانحلال الأمة اليونانية . ونستطيع قراءة شعوره الوطنى فى الفلسفة التى جاء بها ايسوقراطيس Isocrate (٤٣٦ - ٣٣٨ - قبل الميلاد) فى عصر الوحدة اليونانية الكبرى . فقال : « إننا نعتبر المرء يونانيا حينما يشاركنا ثقافتنا » .

وبالتالى ، يبدو من العسير أن نرفع رايات العنصرية ، أو العرقية فى وجه كافافيس . ويبدو ذلك خروجا تاما على الموضوع وخروجا كاملا على جوهر الفكر السياسى عند كافافيس ومضمون إبداعه الفنى والأدبى عموما .

وإذا اطلعنا على أحدث ما أضافته العلوم السياسية الغربية إلى مجال التحليل الدقيق ، سندرك فاصلا واضحا تقيمه تلك العلوم بين الوطنية من جهة ، وبين الشعور الوطنى من جهة أخرى ، وبين التطرف الوطنى والعنصرية من جهة ثالثة .

ففى حال كافافيس يجب أن نأخذ فى الاعتبار أنه كان أحد سكان أطراف البلاد اليونانية الذين يمتازون بروح وطنية قوية وبشعور وطنى حاد . أما هذه الحدة فى الشعور الوطنى فسببها التفوق الثقافى اليونانى على مستوى العالم وتفوق الحضارة اليونانية الموضوعى على كافة الحضارات الأخرى فى زمن من الأزمنة .

ولم يحزن كافافيس قدر حزنه من احتلال أجنبى من حضارات متأخرة أو منحلة لبلاده ، فتظهر خيبة أمله ويأسه من مستقبل وطنه .

ومما يولد السآمة والضجر فى نفس الباحثة اليونانية ، وأنفس العديد من القراء ، كثرة تكرار الناس والكتاب والمفكرين والنقاد لبعض الأحكام المسبقة حول الفكر السياسى عند كافافيس . فهم حينما يطالعون قصائده تروقهم الشخصيات التاريخية ويولعون بالأحداث التاريخية الغزيرة والغنية ولا يتحولون عن الظاهر إلى الباطن .

فشعر كافافيس يتسم بالسمات السياسية لا بالسمات التاريخية المألوفة بمعنى أنه يطابق « بين الأشياء المرئية (المراد من الأشياء المرئية الأشياء الجارية أمام العين المجردة ضمن مرحلة تاريخية تبدو أول وهله ضئيلة الأهمية) وبين الأشياء اللامرئية (والمراد من الأشياء اللامرئية تلك الأشياء السارية المفعول منذ قديم الأزل حتى اليوم ، ومن بين الأمثلة البينة مثال « الروح الهلينية ») .

وبالطبع ، ليست هى المرة الأولى التى نطالع فيها تلك الفكرة حول التطابق ، وإنما سبق فى اعتقادها بول فاليرى وسبق أن قال بها بودلير . وعلى هذا فما دور التطابق بين التاريخ الظاهر من جهة وبين السياسة الباطنة بداخل قصيدة « النوافذ » من جهة أخرى ؟

تقول القصيدة* :

« فى هذه الغرف المظلمة التى أمضى فيها أياما ثقالا ،
أروح وأغدو باحثا عن النوافذ .
عندما تتفتح نافذة سيكون هذا عزاء ، لكن النوافذ لا أثر لها ، أو أنى غير قادر أن أعثر عليها .
وربما كان من الأفضل ألا أجدها ، ربما كان النور عذابا جديدا ، من يدرى ، من أشياء جديدة ستظهر » .

تميز عام ١٨٩٦ أثناء كتابة هذه القصيدة بالانهيار الشامل لليونان أمام تركيا فى حربها المستمرة .

---

* هذه الأبيات وغيرها مما سيرد ذكره من شعر كافافيس مأخوذ عن ترجمة نعيم عطية فى كتابه « كفافيس شاعر الإسكندرية » القاهرة ١٩٩١ .

أما النوافذ فترمز إلى انفتاح أفق سياسة عريضة ، وإلى العودة إلى الأحوال الحقة ، وتذكرنا بالطبع بأسطورة الكهف فى « جمهورية » أفلاطون حيث التدرج العسير من أدنى درجات المعرفة الحسية إلى الحق .

كما تشير هزيمة اليونان أمام الأتراك عام ١٨٩٧ فى البنيان الفنى للقصيدة على انغلاق الذات الشاعرة على نفسها ، مما يدفعنا إلى تسمية فترة ما قبل ١٩١١ بفترة « التقديس المرضى للأنا » . أما عام ١٩١٠ فيمثل تمثيلا دقيقا لتحول كافافيس من حال الانغلاق الذاتى إلى حال الانفتاح على الآخر . فقد تم سحب القوات الأوروبية من جزيرة كريت فى ٢٧ يونيه ١٩٠٩ ، ورفع العلم اليونانى ، وبدأ تاريخ الاستقلال اليونانى عن السيطرة التركية ، ووسط غضب شعبى كاسح تجاه مهادنة الحكومة الأثينية للقوى الخارجية برز ايلوفير فينيتريلوس Elevthére Venezèlos زعيما ليبراليا للمقاومة الباسلة .

فكتب كافافيس « عندما تخلت الآلهة عن أنطونيوس » .

«عندما تسمع فى منتصف الليل فجأة ، فرقة من المغنين تمر فى الطريق ، غير مرئية بموسيقاها الصاخبة ، بصياحها الذى يصم الآذان ، كف عن أن تندب حظك الذى ضاع ، وخطط حياتك التى أخفقت ، وآمالك التى أحبطت . دع عنك التوسلات غير المجدية .

كن كمن هو على أهبة الاستعداد من قديم . شجاعا جريئاً ودعها . ودع الإسكندرية التى ترحل .

وبالأخص ، حذار أن تخدع . لا تقل إن الأمر كان حلما ، وَهْما فى أذنيك وكذبا ـ آمال بالية مثل هذه لا تصدق » .

والمراد بالطبع من « الفرقة » الإشارة إلى فرقة « ماكوس » وفرقة الآلهة الثانوية التى تبدل حالها وانتقلت إلى صفوف العدو بعد وفاة أنطونيوس .

وتبدو شخصية أنطونيوس طاغية على مخيلة كافافيس فى هذه الفترة ، ذلك أنها رمز تاريخى لنهاية شخصية ساحرة فاتنة على نحو مأساوى أسود ، وهو ثانيا شخصية أنطونيوس وثيقة الصلة بالإسكندرية .

ومن المعروف أن أنطونيوس قد طلب فى عام ٤٢ قبل الميلاد من الإمبراطورية الرومانية السيطرة على الشرق . قصد من خلال ذلك الأساطير والأحلام المألوفة والكوابيس فى قلب الديكتاتوريات القديمة كافة ، وعشق كليوباترا ملكة مصر ونسى روما وأوكتافيوس عدوه السياسى ، وتجاهل الإستراتيجية الرومانية الكبرى وعاش فى مملكة وهمية نحتها بنفسه ولنفسه ؛ واقعها الوحيد السيطرة على مصر وفينيقيا والجليل وقبرص .

وصحيح أن أنطونيوس كان يعود من حين إلى آخر إلى إيطاليا ، لكن الإسكندرية كانت قد تحولت فى نظره إلى عاصمة العالم ، فاغتنم أوكتافيوس عدوه السياسى المشهور الفرصة ، وانقض على أسطول أنطونيوس فى معركة اكتيوم عام ٣١ قبل الميلاد ، فقضى على أنطونيوس تماما وسيطر على مصر

والمراد من استلهام شخصية أنطونيوس فى قصائده إبراز الحاكم بعيدا عن الحكم وضياع السلطان بسبب العشق .

وهكذا انتقل كافافيس من « نوافذ » (١٨٩٧) الذات المغلقة إلى نقد فساد الحكام « عندما تخلت الآلهة عن أنطونيوس » (١٩١٠) ، من سلطان « الأنا » المرضى إلى انفتاح الأنا فى مواجهة « السلطان » الحاكم .

ففى قصيدة « إيثاكا » كذلك ، سنجد إلى جانب استحضار النموذج الأفلاطونى القديم فى « السياسة » و « النواميس » توكيداً واضحا على عسر الطريق السياسى ، وإيماءة إلى رحلة أفلاطون من أثينا إلى مكان آخر بحثا عن المدينة الفاضلة حتى وصل إلى مصر حيث كبار العلماء آنذاك وتفوق الحضارة المصرية .

« إذا ما شددت الرحال لإيثاكا فلتتمن أن يكون الطريق طويلا حافلا بالمغامرات ، مليئا بالمعارف . لا تخش الغيلان والمردة وإله البحر الغاضب فإنك لن تلقاهما فى طريقك مادام فكرك ساميا ، والعاطفة الخالصة تقود روحك وجسدك .

واذهب إلى مدائن مصرية كثيرة لتتعلم وتتعلم من الجهابذة . .

لتكن « إيثاكا » فى فكرك دائما ، والوصول إليها هو مقصدك . ولكن لا تتعجل فى سيرك . الأفضل أن يقوم السفر سنين عديدة وأن تصل إلى الجزيرة عجوزا غنيا بما كسبته من الطريق . لا تتوقع أن تمنحك « إيثاكا » ثراء » .

ولفتت الباحثة ريسفا أنظار القراء إلى تلك المصادر الأساسية التى زودت كافافيس بالمعرفة التاريخية الدقيقة ، فذكرت (تاريخ الأمة الهلينية منذ أقدم العصور حتى أيامنا) للكاتب اليونانى قسطنطين بابار بيجوبولوس (١٨١٥ - ١٨٦١) ، وأشارت إلى أن الكتاب قد صدر فى خمسة أجزاء من سنة ١٨٦٠ إلى سنة ١٨٧٤ ، أى أنه قدم فى نسق متكامل الوحدة التاريخية للأمة اليونانية . ذلك أن القضية الوطنية كانت تحتل فى القرن التاسع عشر مركز الهم الثقافى والسياسى الأول عند الشعب اليونانى ، ولم يكن هناك أمر آخر يعنى اليونانيين سوى استرداد الأراضى المحتلة واستعادة المملكة الهلينية . كذلك لم تكن « المسألة اليونانية » منذ مولد المملكة اليونانية حتى الحرب العالمية الأولى سوى فصل من فصول كتاب « المسألة الشرقية » ألفه الصراع الدائر بين بريطانيا والغرب من جهة وبين روسيا من جهة ثانية . أما بريطانيا العظمى وموقفها من مسألة الشرق فكان أساس السياسة الخارجية اليونانية نتيجة سيطرة بريطانيا على أرجاء حوض البحر الأبيض المتوسط كافة منذ مستهل القرن التاسع عشر ، وتحكمها شبه المطلق فى مجرى الاقتصاد اليونانى عبر اللجنة الدولية لمراقبة الشئون المالية اليونانية .

على أنه ظهرت نهضة وطنية كبرى ، وولدت المقاومة البلغارية المجاورة ، وتفاقمت انتفاضة جزر الكريت التى تم ضمها إلى اليونان عام ١٩٠٨ رغم أنف بريطانيا وغيرها من القوى الأوروبية الكبرى ، وتمرد شعب أثينا عام ١٩٠٩ ضد سلطة القصر . ثم توج وصول « اليوفير فينيزيلوس » إلى رأس السلطة فى البلاد العاصفة الجارية منذ مطلع القرن لتطهير الحياة السياسية من الفساد .

وما لبث أن عاد الملك إلى مركز السلطة بعد فشل الانتخابات العامة الحرة فى ١٩٢٠ ، وتخلى الحلفاء عن اليونان إثر هزيمة الجيش فى ١٩٢١ فى معركة آسيا الصغرى ، على نحو أعنف من هزيمة ١٨٩٧ أمام الأتراك .

فكتب كافافيس : (أولئك الذين حاربوا من أجل الوحدة الأيونية) :

« يا أيها الشجعان الذين حاربوا دون أن يخشوا أولئك الذين خرجوا من كل الحروب منتصرين ولا تثريب عليكم إن كنتم قد هزمتم ، فلم يكن الخطأ منكم وبكل إباء وجلال أهزمكم .

فإذا أراد أهل اليونان أن يفخروا بأمجادهم يوما ، سوف يذكرونكم قائلين « هؤلاء بنو قومنا ، انظروا إلى أفعالهم » .

وحتى عام ١٩٣٢ سيظل الإبداع الشعرى عند كافافيس محكوما بقاعدة شكوك ما بعد الحرب السابقة بكل ما يحتويه من قلق خفى واهتزاز عميق وحيرة قوية فى استقرار البناء السياسى والاجتماعى اليونانى والمصرى والعالمى .

لذلك يستحضر كافافيس نماذج السياسة من الماضى المجيد ، وأحداث التاريخ البائد ، وينأى عن مجرى الأحداث الدائرة حوله ليستخلص العبر وينحت الرموز ويصوغ الثوابت والفكر .

فحينما نتناول « الحقيقة اليونانية » يبدو ضروريا الانتباه إلى أمر بالغ الأهمية يخص مولد الدولة اليونانية الحديثة . فقد تكونت بعد حرب التحرير (١٨٢١ - ١٨٢٧) وطرد الاحتلال المتتالى لأراض أسماها الاستعمار « الأراضى المنضمة » ، إشارة إلى الأراضى التى ضمت بعد أن كثر فيها السكان اليونانيون ، وبعدما تم فصلها عن دائرة السيطرة العثمانية .

وتميز اليونانيون المشردون عن اليونانيين جميعا بشعور وطنى يونانى بالغ الحساسية والقوة والوهج ، وكانوا يعيشون منذ القرن الماضى حكم « الفكرة اليونانية العظمى » وحتمية احتضان الدولة اليونانية لكافة التيارات الهلينية .

وبالرغم من موقف كافافيس الذى وقفه ضد التيارات اللاعقلانية فى السياسة ، وبالرغم من شكوكه وانتقاداته العنيفة لفلسفات « الروح اليونانية » ، فقد حمل بداخله شعورا محوره : لقد ظلم التاريخ بظلم اليونان وجرحها على طول تطورها وعرضه .

عشق الروح اليونانية وفكر بأسلوب عقلانى فى الوقت نفسه ، فتمزق بين الانحطاط الواقع وبين الازدهار المنقرض .

ولم يندفع كافافيس نحو النظرة العنصرية إلىّ العالم رغم إيمانه بالوحدة الهلينية واستمرارها عبر التاريخ . ولا تعنى كلمة

« النوع » فى شعره « العنصر » وإنما تعنى « الأمة » ، كما استخدمها الشاعر ريجاس فيليستينليس (١٧٥٧ ـ ١٧٩٨) ، وكل عصر التنوير اليونانى للدلالة على ضرورة تحرير كافة الشعوب على وجه الأرض ، لا الشعب اليونانى وحده . وخير إشارة إلى هذه النزعة الإنسانية العامة تجدها فى قصيدة عنوانها (فى عام ٢٠٠ قبل الميلاد) :

« من هذه الحملة اليونانية الشاملة ، المتصورة ، الباهرة ، التى طبقت شهرتها الآفاق ولم يدان أى نصر فى الشهرة نصرها .
من هذه الحملة التى لم يسبق لها مثيل ، خرجنا نحن السكندريين ، مع أهل أنطاكية وربوع الشام وعديد غيرنا من يونانيى مصر وسورية وأولئك الذين فى بلاد الفرس وميديه وسائر الآخرين كلهم .
أخرجنا عالمنا اليونانى الجديد شامخا بأقاليمنا الواسعة وأنشطتنا المتنوعة وتحررنا الفكرى ، ولغتنا اليونانية الواحدة التى حملناها حتى ماكتريا بل وإلى الهنود نقلناها » .

ولا تعنى الدعوة إلى بناء « العالم اليونانى الجديد » العودة إلى العالم القديم أو إلى العصر الكلاسيكى ، حيث كانت اليونان مفككة إلى عدة دويلات تسودها الروح الإقليمية الانفصالية .
وليست « الأنشطة المتنوعة » المؤسسة على قاعدة التحرر الفكرى سوى الإشارة إلى بناء مجتمع تنسجه كافة التيارات والآراء والمؤثرات التى تجاوز باللغة اليونانية ، اللغة العالمية المشتركة المقبلة .

ومن هنا الاقتراب الشديد لمفهوم كافافيس من تصور Iso-crate ، ونظرته إلى السيادة اليونانية على الكون : « نعتبر المرء يونانيا حينما يشاركنا ثقافتنا » أى أن المعيار هو القرابة الثقافية أو الروحية ، لا قرابة الدم أو قرابة العنصر أو الانتماء العرقى .

وليست مصادفة أن يمتلك كافافيس مفهوما ثقافيا لا عنصريا لسيادة اليونان على العالم .

مصادفة كذلك ألا يكون من دعاة المركزية الهلينية التى هى أقرب إلى الوطنية الضيقة ، أشبه ما تكون بالشوفينية والتطرف العرقى . فقد عاش فترات التكوين الأولى فى إنجلترا ثم رحل إلى الإسكندرية حيث البيئة الثقافية والسياسية المنفتحة على الأجناس والأعراق والطوائف والأديان والمذاهب كافة ، وعلى كبريات المشاكل الدولية ، وكانت الإسكندرية هلينية على نحو من الأنحاء ، متنوعة الجاليات ومبنية على نسق شديد الفرادة ، تحكمها حضارة السوق الواحد والاقتصاد العالمى الواحد .

ومن جانب آخر ، ظل شاعر الإسكندرية تحت سيطرة الشعور الحاد بانحطاط الأوضاع وبهشاشة الإمبراطوريات من الأثينية إلى الفارسية والرومانية والبيزنطية والعثمانية . كما ظل يتأمل زوال الدولة المقدونية وانقراض النظم الملكية الهلينية وضياع إسبارطة . فكتب عام ١٩٨٩ (الصراع البحرى) ، تلك القصيدة التى يشعر فيها بأن أية سياسة إمبريالية تفضى بالضرورة إلى كارثة مجتمعية شاملة ، كما يبين ذلك من خلال ما آلت إليه هزيمة الفرس عام ٤٨٠ قبل الميلاد وما جاء فى مسرحية (الفرس) لإسخيلوس ، أحد أعظم شعراء التراجيديا اليونانية القديمة . كذلك فى مقدورنا استقراء الفكرة نفسها من (معركة مينيسيا) عام (١٩١٥) حيث يومىء إلى سبب زوال الدولة المقدونية على يد الملك المقدونى فيليب .

« يلعب النرد هذه الليلة ، ويطلب التسلية .
على المائدة ، ضعوا وردا مثيرا . فماذا لو كان أنتيوكس الملك السورى فى مينيسيا قد انهزم ؟ يقولون إن جزءا كبيرا من جيشه سحق ، ربما كانوا يبالغون فى ذلك قليلا ، فليس بالإمكان أن يكون ذلك كله صحيحا . ولنأمل فى ذلك ، فهم وإن كانوا غير موالين لنا ، ينتمون إلى شعبنا .
بالطبع ، لن يؤجل فيليب الاحتفال .
فمهما كان قد مضى فى حياة قاسية . إلا أنه احتفظ بشىء طيب ، ذاكرة « صاحية » . ولكن يذكر كيف أكتفى أهل سوريا بالبكاء ، عندما تلقت مقدونية ، الوطن الأم فى الحروب من قبل ، شر هزيمة وتحطمت .
إلى العشاء أيها العبيد أضيئوا الشريات واعزفوا الموسيقى » .

وكانت مينيسيا مدينة يونانية موقعها اسيا الصغرى على مرمى حجر من المكان الذى انتصر فيه الرومان سنة ١٩١ قبل الميلاد على ملك سوريا ، وابتدأوا منذ ذلك الحين السيادة المطلقة على

الشرق الهليني ، وهو الأمر الذى لم يره فيليب المقدونى ، المسند ، صاحب البصيرة الضيقة ، والحقد العجيب ، واللامبالاة الكاملة ، مما كانت تعنيه معركة مينيسيا من حرب من أجل بقاء الروح الهلينية .

ومن ناحية أخرى ، كان كافافيس فى شبابه فى حيرة دائمة بين مصر وإنجلترا وتركيا واليونان ، فقد كان يتردد على بورصة القطن ، حيث أصداء الأزمات العالمية وتأثيرها فى مجرى الأسعار ، واكتشف القواسم المشتركة بين « السلام » بالمفهوم البريطانى وبين « السلام » بالمعنى الرومانى ، ولاحظ بجلاء تفكيك الخلافة العثمانية وفشل الجهود المبذولة من قبل الملوك التابعين فى سبيل الحرية والممارسة الحرة لسيادتهم وتحصين سيادة البلاد . ومثل هؤلاء الملوك الملك ديمتريوس سويتروس (١٦٢ ــ ١٥٠ قبل الميلاد) حفيد انتيوخوس الثالث الأكبر الذى قتل على أيدى الرومان فى معركة مينيسيا عام ١٩٠ قبل الميلاد . أيضا ابن الملك فيفوباتور ، ووريث التاج السورى ، طرد من الحكم لصالح حفنة من المغامرين المفتونين بالروح السلفية . تقول القصيدة التى تحمل اسمه (عن ديمتريوس سوتيروس) (١٦٢ ــ ١٥٠ قبل الميلاد) :

« خاب أمله فى كل ما يريده .

كثيرا ما تخيل نفسه ينجز أعمالا جساما ، تنهى الذى ذاقته بلاده منذ معركة الهزيمة . تخيل نفسه ، وقد أعاد سوريا من جديد دولة ذات نفوذ ، بجيوشها ، وأساطيلها وثرواتها وبقلاعها الضخام » .

(ثم يرى الشاعر حلم بإعادة إمبراطورية بيزنطية يقودها حاكم يونانى :

« وقد عانى فى روما كثيرا ، وذاق كؤوس المرارة كلما لمس فى أحاديث الندامى رغم أدبهم الجم ، وبالغ رقتهم نحوه ، إذ كان شابا من أسرة كبيرة ، ابنا للملك السورى فيلوباتوز ــ كما لمس ، رغم هذا ، شعورا خفيا بالاحتقار للأسر المالكة اليونانية على الدوام يؤكدون أن دولتها زالت وما عاد ملوكها صالحين لشىء جاد ، بل صاروا حتى عن الإمساك بمقاليد الحكم عاجزين » .

واستاء شاعر الإسكندرية من عجز الملوك الخونة ووصولهم إلى حد السفر « سيرا » على الأقدام ، كما تقول قصيدة « أوجه استياء الملك السورى » :

« استاء ديمتريوس ، الملك السورى ، عندما بلغه أن أحد الملوك البطالسة وصل إلى روما فى حالة يرثى لها ، سائرا على قدميه ، رث الثياب وغير مصطحب من الخدم سوى أربعة .

سوف تضحى الأسرة المالكة بأسرها لأجل هذا ، مضغة للأفواه فى روما ومثاراً لسخرية لا ينضب هناك معينها . يعرف الملك السورى جيداً أنهم جميعاً أصبحوا خداماً للرومان ورهن إشارتهم ، يخلفونهم عن عروشهم حينما يحلو لهم . هذا يعرفه أيضا » .

وبالطبع لا يستثنى كافافيس حال مصر قبل الاستقلال من هذا التوجه العام لخدمة الأجنبى .

وربما تكون هناك محاور عديدة مضمرة أو صريحة حول علاقة المثقف بسلطات مختلفة كسلطة الرأى العام ، أو السلطة الدينية أو سلطة الأب والرجل والمعلم أو سلطة القيم الشائعة والأعراف السائدة والتقاليد والعادات ، أما كافافيس فيحدد مفهومه لعلاقة المثقف بالسلطة من وجهة نظر ثنائية البنية تتعلق فى الحالين بسلطة الحاكم .

فعلى الحاكم أولا أن يصون حقوق المواطن ويضمنها ويحترمها . وإذا أردنا العودة إلى شعر كافافيس رجعنا إلى قصيدة « خصائص » (١٨٩٥) .

وعليه ثانيا ألا يتحول إلى طاغية كما يبدو ذلك فى قصيدة (مرزبة) التى كتبها فى يوليو ١٩٠٥ ونشرها فى يونيو ١٩١٠ ، عام التغير الحاسم فى حياة كافافيس الشعرية ، حيث عاد إلى أصول الفكر اليونانى وصور الديمقراطية على أنها نظام عظيم يشارك فيه الناس مباشرة فى صناعة القرار السياسى والدبلوماسى ، تماما كما يحق لهم المشاركة فى التمثيل المسرحى والفوز بالجوائز الثقافية الكبرى .

لذلك ، كان كافافيس صاحب حس سياسى رفيع المستوى حاد البصيرة ، لكنه لم يبلور رؤية سياسية واضحة تمام الوضوح

أو فلسفة سياسية محددة المعالم أو العناصر أو القوالب . ولم يصغ نظرية فى السياسة مبنية بناء متماسكا مكتملا ، فقط اعتبر الرؤية القدرية للكون رؤية مرفوضة رفضا مسبقا واضحا ، هذا الرفض المسبق من أسس « حسه » السياسى المرهف .

وهو رفض أشار إليه فى قصيدة (الذى أقدم على الرفض الحاسم) ، لا ليومىء إلى السلبية الكاملة بل إلى ضرورة اتخاذ الموقف ؛ لأن الآلهة قد تخلت عن الإنسان إلى غير رجوع كما تقول قصيدة (عندما تخلت الآلهة عن أنطونيوس) .

أما قصيدة (الذى أقدم على الرفض الحاسم) فتقول :

« يأتى يوم على الناس عليهم فيه أن يتخذوا القرار الحاسم ، فيقولوا « نعم » ويقولوا « لا » والمرء الذى تكون « نعم » جاهزة فى أعماقه يبرز توا . وإذ يقولها يمضى فى طريق الشرق مؤمنا .

ومن يقول « لا » لا يندم . ولو سئل ثانية لقال « لا » من جديد ولكن ذلك الرفض ، مع صوابه يهدمه طوال حياته .

يقول كافافيس « لا » بحسم للسلطة فى حد ذاتها ، وللسلطة الاستبدادية من حيث الجوهر ، وللعدوان الخارجى من حيث المبدأ ، مما يوضح مفهومه فى العدالة .

فالعدالة عنده شديدة العمومية تشمل « هارمونية » الكون وقوانين الميكانيكا السماوية اليونانية القديمة وضرورة ضم قبرص إلى اليونان (١٨٩٦) وطلب إعادة الآثار اليونانية إلى البلاد (١٨٩١) واسترداد الأمة المصرية لسيادتها والفلاح المصرى لحريته .

وقد ترجم دفاعه عن العدالة الاجتماعية أو العدل الاجتماعى بين ١٩٠٩ وبين ١٩١٨ بتفرغه الكامل لمجلتين كانتا تصدران فى الإسكندرية تحت عنوان « جراماتا » (الآداب) ودتيازويه (الحياة الجديدة) تحت إشراف جورج سكليروس مؤلف (مشكلتنا الاجتماعية) (١٩٠٧) و (مشكلات الهيلينية المعاصرة) (١٩١٩) أحد قادة الإيديولوجيا الاشتراكية آنذاك .

ولم يتجاوز الشاعر حدود هاتين المجلتين إلى العمل السياسى المباشر لتطبيق فكره الاشتراكى ، مما أثار عنده نوعا من أنواع الأسف المر ، وشكلاً من أشكال الوعى بالعجز ، وبالتالى جعله يقتحم غمار الحياة السياسية العملية بل اعتزل تماما الحياة السياسية بكافة مستوياتها وصراعاتها . ولم ير فى السلطة وسيلة لتحقيق أحلامه الاجتماعية . كما أنه لم يفكر قط فى ارتقاء المناصب السياسية أو الوزارية .

على أنه واجه الإدارة الاستعمارية البريطانية فى مصر ، وكتب قصيدة لم تنشر بعد فى اللغة الفرنسية أو العربية عنوانها (٢٧ يونيه ١٩٠٦ الساعة الثانية بعد الظهر) يروى فيها قصة أم تبكى ابنها بعد أن قرر المستعمرون إعدامه . كذلك تشير قصيدة (إيميليانوس مونائى ، السكندرى ٦٢٨ ـ ٦٥٥ ميلادية) إلى واقع الحياة المصرية فى ذلك الوقت .

« بكلام وتظاهر ، وأنا بيدى سأضع لنفسى درعا فائقا أواجه به الأشرار دون أن ينتابنى منهم خوف أو خوار .

سيريدون الإضرار بى ، ولكن ما من أحد يقربنى ، سيعرف أين تكمن جراحى وأين نقاط الضعف تحت درع الخداع الذى أرتديه .

بهذا راح الميليانوس مونائى يتفاخر ، ترى هل صنع هذا الدرع لنفسه حقا واحتمى به ، إنه لم يرتده طويلا ، على أى حال ، ففى السابعة والعشرين من عمره أدركته المنية فى صقلية » .

وشغلت قضية التبعية السياسية لقوى خارجية مركز اهتمام كافافيس وفكره السياسى ، فقد كتب قصيدة (ديماراتوس) فى أغسطس ١٩٠٤ وأعاد صياغتها فى نوفمبر ١٩١١ ثم نشرها فى سبتمبر ١٩٢١ . هذا مطلعها :

« شخصية ديماراتوس » كانت الموضوع الذى اقترحه عليه بورفيريوس للمحاورة وقد أوجز السفسطائى الشاب موضوعه فيما يلى (مزمعا أن يعود إليه بمزيد من التفصيل فى أطروحة قادمة) .

« فى البداية ، انضم إلى حاشية الملك داريوس ، ويسير بعده إلى حاشية الملك كسيرلسيس ، الذى هو الآن فى معيته يرافقه فى حملته .

أخيرا سوف يرد إلى ديماراتوس اعتباره .

لحقه ظلم كبير . كان ابنا لأريستون . وياللعار ، رشا

خصومه العرافين ولم يكفهم أن حرموه من ملك أبيه ، وإنما عندما رضخ وانصاع لهم ، مقررا أن يحيا فى صبر وأناة مثل مواطن عادى ، شتموه أيضا أمام الناس وحقروا من شأنه فى المهرجان . ولهذا ، فهو يخدم كسيركسيس بحماسة ، فمع الجيش الفارسى سوف يعود إلى سبارطة .
وإذا أصبح ملكا مثلما كان فى سالف الأوان ، سوف يطرد ذلك النذل ليوتيخديذيس فورا ، وسوف يعرضه أمام الملأ لأشد الإهانات . ويمضى أيامه مفعما بالقلق مقدما للفرس نصائحه شارحا لهم ماذا يجب أن يفعلوا لغزو اليونان » .

وفى موضع آخر ، فى قصيدة (محب الهلينية) التى كتبها فى يوليو ١٩٠٦ ونشرها فى أبريل ١٩١٢ يعاود كافافيس النقد الصريح والساخر للأنظمة التابعة وتأثيرها على نفوس الناس فى ظل السيطرة الرومانية .

« واحرص على التأكد من أن النقش على الحجر قد أدى بمهارة ، وأن التعبير على الوجوه رصين ومهاب . وأفضل أن يكون التاج طبيعيا بعض الشىء ، لا أحب ذلك النوع من التيجان المألوف فى ممالك آسيا الغربية .

يجب أن تكون الكتابة اليونانية كالمعتاد . لا مبالغات أو إطراءات طنانة ، لا نريد أن يأخذ حاكم الولاية الأمر على محمل سىء ، فهو على الدوام يتشمم ويبعث إلى روما بالتقارير ـ ولكن العبارة يجب أن تصف بالطبع كرما استحقه .

وأهيب بك أن تحرص قبل كل شىء (وإنى أستحلفك بالله لا تدعهم ينسون ذلك) أن يضعوا « الملك » و « المخلص » ـ وأن يضعوا لقب « محب للهلينية » وذلك بأحرف رشيقة .

والآن لا تحاول أن تمارس علىّ ذكاءك بأسئلة مثل « وأين هم الهلينيون » ؟ أو « أى هيلينية بقيت هنا على مشارف زاغروس أو هناك فيما بعد الفرات » ؟

إن العديدين غيرى ، ممن هم أكثر منا بربرية اختاروا أن يكتبوا أسماءهم مقرونة بذلك ، فما الضير لو نكتبه هكذا نحن أيضا » .

وعن اللعبة السياسية وراء الكواليس ، يرى كافافيس أنه غالبا مالا يكترث الحكام للحقيقة ولا يعبأون بمصارحة الشعوب بمجرى الأمور ولا يبالون بالشفافية بينهم وبين الناس .

فتذكرنا الباحثة بقصيدة (عام ٣١ قبل الميلاد فى الإسكندرية) المنشورة فى ١٩٢٤ والمكتوبة قبل ذلك التاريخ عام ١٩١٧ :

« وصل البائع الجوال من قرية على مشارف المدينة وفى الشوارع راح ينادى على « بخور » و « زيتون » ممتاز و « عطور للشعر » و « لبان » .
ولكن أنّى للضجيج وصخب الموسيقات والمواكب أن يتيح لأحد سماع نداءات البائع الجوال .
الجموع تدفعه بالمناكب . تجرفه فى طريقها . تلقى به أرضا . وإذ تطبق عليه الحيرة ينتهى به الأمر أن يسأل مرتبكا ما معنى هذا الجنون الذى يجرى هنا ويلقى واحد من الجموع إليه بدوره الأكذوبة الضخمة التى روجها القصر :
إن أنطونيوس يمضى هناك فى اليونان من نصر إلى نصر » .

وبالطبع أوكتاف هو الذى انتصر أمام أنطونيوس وكليوباترا التى ذهبت إلى حد ترتيب عودة احتفالية إلى بلادها . وخدعه أنصار أنطونيوس أنفسهم والشعب حينما عادوا وأعلنوا على الملأ انتصارهم الوهمى فى معركة اكتيوم .
ذلك أن الحكومة التابعة والسياسات التابعة لا تجذب سوى المنافقين .
فتقول قصيدة غير منشورة كتبت فى يونيه عام ١٩١٧ تحت عنوان (العيد الكبير عند سوسيبيوس) .

« . . يتوجب علينا جميعا أن نعود من جديد إلى مناوراتنا ومؤامراتنا لكى نستعيد صراعنا السياسى الممل » .
أما قصيدة « من مدرسة الفيلسوف المشهور » (١٩٢١) فتبدو أكثر وضوحا فى الإشارة إلى استياء كافافيس من التبعية فى الحكم :
« . . كان الحاكم أحمق ، وأولئك من حوله دمى رسمية بوجوه جهمة » .

فالخبثاء والمحتالون والنصابون والمنافقون والمخادعون والكذابون وعديمو الشرف والكلمة ، هم جنود الحكم التابع ،

أما أولئك الـذين لا ينتقلون من موقـع إلى آخر فـلا يرتقـون المنـاصب العامـة ولا يفوزون بـأى حال من الأحـوال برضى الحاكم ، هكذا يحدس كافافيس .

ومن بين القصائد التى تومىء إلى موقف كافافيس هذا من تفاهة السلطة وهشاشتها قصيدة (الملك ديمتريوس) التى كتبها فى أغسـطس ١٩٠٠ ونشرهـا عـام ١٩٠٦ ، مستلهـما فيهـا شخصية ديمتريوس بوليورخيتيس ملك مقدونيـا المخلوع عن العرش عام ٢٩٤ قبل الميلاد لعدم اكتراثه بالملك ، فراح يخلع بالإضافة إلى عرشه جلبابـه الموشى بـالذهب ، وألقى بخفـه القرمزى ليرتدى مسرعا ثوبا بسيطا تأهبا للرحيل بمنـأى عن السلطة .

وفى « ملوك الاسكندرية » إيماءة واضحة إلى تفاهة السلطة وسطحيتها ؛ فقد كان أهل الإسكندرية ، كما يقول كافافيس ، يدركون أن مراسم تتويج أبناء كليوباترا « أقوال فى تمثيليـة » ويعرفون كم هى جوفاء .

الدلالة نفسها نستطيع استقراءها من « نهاية نيرون » التى كتبها فى ديسمبر ١٩١٥ ونشرها عـلى وجه التقـريب فى مايـو ١٩١٨ . فقد كانت أيام إقامته بعيدا عن روما أيام متعة كلها فى المسارح والحدائق والملاعب والأجساد العارية وأمسيات مدينة أخيـاس ، بينـما راح ملك إسبـانيـا يـدرب جيشـه ويجمعـه للانقضاض على نيرون .

ويستخلص كافافيس من تلك التجارب الفنية قانونا عاما ؛ يفيد أن الإنسان ينزلق فى السلطة مهما كـانت هذه السلطة ، ضعيفة أو مغتصبة أو طاغية .

لكن استخلاص كافافيس لبعض القوانين لا يدل فى حـد ذاته على أننا نستطيع أن نؤطر فكره السياسى ضمن صـورة دقيقة محكمة تمام الإحكام محددة تمام التحديد .

بـل الأقرب للدقـة أن نتحـدث عن « الحس » السيـاسى أو « الحساسية » السياسية عند كافافيس ، ومن العسير جدا أن نقول إن لديه « أفكارا » سياسية .

فهو ، كأى مواطن يونانى شريف ، يفكـر فى مصير الأمـة وعظمة اليونان القديمة والسكندرية والوسيطة . ومن البديهى أن تعنيه قضية الهلينيـة والهزائم المتتـالية والانحـطاط الحتمى للنظم الملكية وزوال الإمبراطورية البيزنطية وتراجع اليونان إلى مجرد دولة بلقانية صغيرة .

غير أن كافافيس يتميز عن غيره من الكتاب اليونانيين وغير اليونانيين ، المعاصرين له والسابقين عليه ، بأنه لم يناصر فكرة المركزية .

إن كافافيس ابن القسـطنطينيـة عاصمـة بيزنـطة القديمـة والإمبراطورية المترامية الأطراف والأعراق والأعراف والمذاهب والطوائف والأديان واللغات والأجناس والثقافات .

كذلك هو ابن الإسكندريـة ، مركـز من مراكـز الحضارة الهلينية السـاحرة ، وجزء لا يتجزأ من الثقافة الإنجليزية .

وتميز شاعـر الإسكندريـة بقدرة عـالية المستـوى على ربط اليونان بسياق حوض البحر الأبيض المتوسط . ويـربط بينهما وبين حركة التطور العالمى .

وينطبق أخيرا عليه قوله هو نفسه بأن « الحكـماء يبصرون ما هو وشيك الحدوث » (١٩١٥) .

فهو سياسى بمعنى إدراكه الحدسى بما هو وشيك الحدوث ، وبصيرته الثاقبة لمستقبل الأمور المزوجة بعمل شاق ودراسـة طويلة وفهم متعقل وتأمل عميق .

مقاربة سردية

لرواية (يحدث فى مصر الآن)

عرض : عبد النبى ذاكر*

سنحاول فى عجالة ـ نرجو أن تكون غير مخلّة ـ عرض أهم القضايا والطروحات التى تناولتها الباحثة الطاهرى بديعة فى رسالتها لنيل دكتوراه السلك الثالث من جامعة السوربون الجديدة (باريس III) ، وذلك فى موضوع : « محاولة تحليل رواية : يحدث فى مصر الآن ، ليوسف القعيد ، (السرد ، الزمن ، الفضاء ، الشخوص) » (١٩٨٧ ـ ١٩٨٨) .

وقد أشارت الدارسة فى مدخل رسالتها إلى أن المظهر السردى نادرا ما احتفى به الشعريون والنقاد العرب . ومن شأن هذا المظهر أن يبين لنا كيف يقول النص ما يقوله . ولن يتأتى ذلك ، بطبيعة الحال ، إلا بالتركيز على النص وتأويله فى حد ذاته ، لضبط معناه أو دلالته ، بعيدا عن الاحتماء بالسياق السوسيو ـ سياسى للعصر ، وغيره من المكونات غير النصية .

ولضبط معنى النص لجأت الباحثة إلى دراسة شكل ومضمون متنها . وهكذا ، فإن تحليلها لن يكون بنيوياً صرفا ، مثلما لن ينغرز فى حقل تعداد الثيمات . إيمانا منها بأهمية وجدوى المقاربة التكاملية التى تراعى النص فى كليته ووحدته الدينامية .

فلتقويم تأثير الرواية المدروسة ، ألحت الدارسة أولا على فهم كيفية انبنائها ، أى دراسة كيفية « القول » من خلال تفكيك التقنيات التى تحكمه . وهو ما أفضى بالأستاذة بديعة إلى مطارحة مكونات أربعة : السرد والزمن والفضاء والشخوص .

وقبل عرض هذه المستويات ، التى هى أصلا متداخلة ومترابطة والمعنى يخترقها كلها فى وحدتها ، لا بأس من التعريف بيوسف القعيد صاحب رواية (يحدث فى مصر الآن) التى صدرت بالقاهرة سنة ١٩٧٧ .

القعيد كاتب مصرى من مواليد سنة ١٩٤٤ بالضهرية بمحافظة البحيرة . وهو من جيل الستينيات ، المسمى الجيل الجديد ، أى جيل ما بعد حرب ١٩٦٧ . أول عمل روائى له صدر بالقاهرة سنة ١٩٦٩ تحت عنوان (الحِداد) . ثم (أخبار عزبة المنيسى) بالقاهرة سنة ١٩٧٨ . وله (الحرب فى بر مصر) الصادرة ببيروت سنة ١٩٧٨ . و (شكاوى المصري الفصيح) ذات الأجزاء الثلاثة :

الجزء الأول : (نوم الأغنياء) القاهرة . ١٩٨١ ، الجزء

الثاني : (المزاد) ؛ القاهرة ١٩٨٣ . الجزء الثالث : (أرق الأغنياء) .

هذا عدا العديد من مجموعاته القصصية :

(أيام الجفاف) القاهرة ، ١٩٧٣ . (في الأسبوع سبعة أيام) القاهرة ، ١٩٧٥.(تجفيف الدموع) القاهرة ، ١٩٨٢ . (حكاية الزمن الغريب) ، بغداد ، ١٩٨٢ . (قصص من بلاد الفقراء) ، ١٩٨٥ .

أما عن روايته (يحدث في مصر الآن) فتتلخص وقائعها في قرية الضّهرية غداة زيارة الرئيس الأمريكي نيكسون ، التي اعتُقد أنها مفتاح الرخاء . فتم الإعلان أن النساء الحوامل هن اللواتي سيستفدن من هذه الزيارة ، فكان أن أوهم أحد الفلاحين طبيب القرية بحمل زوجته ، ولما اكتشف أمره سُجن وعذب وقتل . ويتقاطب أحداث الرواية محوران : محور ما قبل الزيارة ونيل المساعدة الأمريكية ، ومحور ما بعد الزيارة .

بعد هذا التقديم تطرقت الباحثة في الفصل الأول إلى المكون الأول للعمل الروائي ، الذي هو السرد . فالحكاية تقدم عبر هذا الأخير . إلا أن المحكي (Récit) ليس تقديما بريئا للأحداث ، لذا ينبغي أن تتم معالجة طريقة حكي القصة ، أي محايثة آليات السرد ، عبر تجاوز تخوم الملفوظ (énoncé) . بغية الإجابة عن تساؤلين جوهريين هما :

١ ـ من يتكلم في المحكي وكيف يتكلم ؟

٢ ـ ما تأثيرات التحول في المستويات السردية على مجموع الحكاية ؟

وبتطبيق هذه المسلكية ، تبين أن يوسف القعيد قد حطم خطية السرد ـ مثلما حطم خطية الزمن ـ فأتت روايته (يحدث في مصر الآن) عبارة عن مقاطع متناثرة ، على شكل تسجيلات وشهادات وتقارير يكمل بعضها البعض . إنها استراتيجية خطابية لعبت دور فضح الخفي (التزوير ، الخيانة ، وضعية المسؤولين وحالتهم أمام حدث زيارة نيكسون المرتقبة) عبر طفو المتجلي (موت فلاح) . وهكذا كانت تتدخل معلومات السارد الرئيسي الذي تم فصله عن السارد ـ الكاتب عبر خدعة الكتابة ، لإبلاغ الحقيقة المضادة والمنافية لمعلومات الشخوص في المستوى السردي الأول . تلك المعلومات التي تتسم إما بالنقصان أو الخطأ . أما عن علاقة السارد ـ الكاتب / المسرود له ـ القارىء ، فقد تم استثمارها في عالم القصة بمهارة ، بحيث إن القعيد أدخل القارىء في فضاء القصة ، وأقصى المسرود له ، بغية تحقيق انخراط القارىء .

ويبدو أن وظيفة السارد قد تحققت من خلال انتهاج استراتيجيتين :

ـ الأولى تتحدد في كونه مجرد متفرج عادي يكتفي بالملاحظة ونقل الأحداث .

ـ الثانية تتحدد في كونه يخرج عن حياده ليقدم وجهة نظره . أما الساردون / الشخوص ، فقد أتت تدخلاتهم بوصفها وسيلة لتذكّر الأحداث والتحقق من الحدث الرئيسي ، الذي هو موت فلاح ، وذلك عبر إدراج شكلين سرديين : الوثيقة والشهادة المباشرة وغير المباشرة . هذا مع العلم أن السارد الرئيسي الحاضر على طول المحكي يعرف أكثر من شخوصه ، مع استثناءات نادرة . إنه يفسر الأحداث ، يتممها ، ويدافع عن الشخوص المقموعة والمقهورة اجتماعيا ، بل إنه يتحد مع الكاتب الواعي للأثر الروائي . وهي تقنية استهدفت تزكية المظهر الاحتمالي (Vraisemblable) لشكل المحكي .

إن دراسة السرد لم تكشف عن حال السارد ووظيفته فحسب ، بل عملت على تعرية التقنيات السردية القابعة خلف واجهة تعدد روايات (Versions) وتأويلات حدث واحد هو : موت فلاح .

وقد خُصص الفصل الثاني لدراسة تقنيات الزمن المحكي : الزمن بوصفه سرداً والزمن بوصفه تخييلا . والملاحظة الأولى التي أبدتها الباحثة هي أن المحكي لا يتّبع أي تسلسل منطقي ، لأن هناك انقطاعات زمنية متعددة ، الشيء الذي أفرز تبايناً بين زمن المحكي وزمن الحكاية المحدد في إطار تاريخي معين : الأحد ٧ يونيو ١٩٧٤ .

إن غياب الوصف على المستوى الزمني قد وهب المحكي إيقاعا مطردا . غير أن التلخيص كان يتدخل أحيانا لإزعاج التكافؤ بين زمن الحكاية وزمن المحكي .

أما عن الأزمنة الثلاثة ، التي هي الماضي والحاضر والمستقبل ، فكثيراً ماكانت تلتقي من أجل تقديم إيحاء موحد بالخوف والفقر والجريمة والتعاسة .

وفى الفصل الثالث ، تم تناول مستوى الفضاء الروائى . هذا الفضاء الذى تفشى سِرَّه الرواية ـ مثلما تفشى سر الزمن ـ منذ العنوان : (يحدث فى مصر الآن) . فمكان الحكاية يتوزع بين الضهرية والقاهرة مع ذكر أمكنة أخرى ثانوية . وتنقسم الفضاءات ـ إذا راعينا بعدها الماكروسكوبى . الى فضاءين يبدوان متعارضين :

١ ـ فضاء متضمِّن (Englobant) ، هو فضاء المدينة .
٢ ـ فضاء متضمن (Englobé) ، هو فضاء القرية .

وعلى الرغم من تباين الفضاءين وتعارضهما إلا أنهما يعكسان العقلية نفسها تجاه استقبال الرئيس الأمريكى نيكسون .

ويبدو أن الفضاء لا يُستغل فى الأثر الروائى المدروس بوصفه ديكوراً فقط ، وإنما يتم استجلابه لتقديم فكرة عن عالمين متصارعين : عالم الفقر الجحيمى ، وعالم الثراء الفردوسى . هذا عدا البعد الإيديولوجى الذى يعكس بعض مظاهر السياسة المصرية .

وقد خصَّت الباحثة الفصل الرابع والأخير من رسالتها لدراسة الشخوص ، انطلاقا من تحديدها لبنيتين :

١ ـ بنية فاعلية (Structure actorielle) :

تتضمن فئتين من الشخوص :

(أ) شخوص متواطئة مع السلطة عبر الوظيفة الاجتماعية (الضابط ، الطبيب ... إلخ) أو عبر الوضع الاجتماعى (إقطاعى ... إلخ) .
(ب) شخوص مهمشة (الفلاح مثلا) .
وبينهما يقف السارد قابضا بإحكام على خيط السرد .

وقد كشفت دراسة المحاور المميزة للشخوص عن .

١ ـ محور الهوية ، ويضم : الغلبان وصدفة والدبيش ، وإن إيحاءات هذه الأسماء لتنمُّ عن تحديد للوجود الهش والهامشى لهذه الشخوص ، مثلما تنم عن قيمتها الرمزية .

٢ ـ محور السلطة : ويتضمن الثنائيات الصراعية التالية :

سائس ا مسوس (Vs = ا)
مهيمِن ا مهيمَن عليه
ممتلك ا ممتلَك

٣ ـ محور العلاقة : ويطال الثنائية التالية :

خرق ا خضوع

وتؤسس هذا المحور تلك التراتبية التى تحكم العلاقة والقطيعة بين شرائح متباينة .

٢ ـ بنية عاملية : (Structure actantielle) :

ويحددها محور الرغبة (ذات / موضوع) ، أى الرغبة فى إنجاح زيارة الرئيس نيكسون (باعتبارها برنامج استعمال) من قبل القابضين على زمام السلطة ، بهدف تحقيق تطوير الحياة (موضوع قيمة) ، عبر قتل الفلاح (باعتباره برنامج استعمال) وتصنف باقى العوامل ضمن البرنامج السردى نفسه ، لكن بوصفه مساعداً ثانويا يُنجح الزيارة النيكسونية بحضوره .

وقد اشتغلت الباحثة على ثلاثة أنماط من البرامج السردية :

ـ البرنامج السردى الأول يتعلق بإحاطة موت الفلاح بغلالة من السرية .
ـ البرنامج السردى الثانى يتعلق بنجاح الاستقبال .
ـ البرنامج السردى الثالث يتعلق . بتطوير مستوى المعيشة .

لكن البرنامج السردى المضاد يكاد ينعدم . ومن هنا استنتجت الباحثة أن البرنامج السردى الوحيد القادر على مواجهة برنامج أرباب السلطة هو البرنامج المعروض خارج النص ، وفاعله يتموقع خارج النص . إنه القارىء الضمنى ؛ الشىء الذى يجعل من رواية (يحدث فى مصر الآن) عملا مفتوحا ، لاعلى مستوى الدلالة ، بل على مستوى « مصير » الشخوص الخيالية التى أخذت انطلاقا من هذه الخاصية وجها واقعيا .

وأخيرا ، يمكننا أن نقول إن الدراسة قد وفقت فى تبيان كيف أن يوسف القعيد قد نجح فى إبلاغ خطابه إلى القارىء بفضل بنية روائية جديدة سمحت له بأن يمنح روايته انطلاقة جديدة .

● رسائل جامعية

مدرسة النقد الجديد

إعادة تقويم

إسماعيل عبد الغنى

عرض لرسالة للدكتوراه التى تقدم بها الباحث إسماعيل عبد الغنى أحمد إلى جامعة عين شمس ، كلية الآداب . قسم اللغة الإنجليزية . وقد أشرف على الرسالة د . رضوى عاشورود . تيرى إيجلتون ، الأستاذ بجامعة أكسفورد ، وشارك فى مناقشتها د . عبد العزيز حمودة ود . مارى مسعود . وقد أجيزت الرسالة بتقدير مرتبة الشرف الاولى .

تعتبر مدرسة النقد الجديد من أبرز التيارات النقدية فى بريطانيا والولايات المتحدة منذ نهاية الثلاثينيات وحتى الستينيات . وهى مدرسة نقدية حاولت أن تعالج النقد الأدبى بوصفه منهجاً أكاديمياً ، وحاول روادها تقديم نظرية نقدية تقوم على أساس الوحدة العضوية للنص الأدبى ، كما حاولوا صياغة مصطلح نقدى يتناسب مع منهجهم الذى كان يدعو إلى التركيز بشكل مطلق على الجوانب الشكلية واللغوية للنص . ذلك المنهج الذى كان يعتبر ، عند بداية ظهوره ، ثورة على ما سمى بفوضى التيارات النقدية التى اعتادت رؤية العمل الأدبى وتحليله من زوايا تاريخية أو اجتماعية أو نفسية ، أو من خلال حياة المؤلف .

إلا أنه مع بداية الستينيات بدأ نجم هذه المدرسة فى الأفول ؛ حيث ساد شعور بالثورة على مقولاتها وأفكارها الرئيسية ، ووجهت إليها العديد من الاتهامات من بينها التواطؤ السياسى وعدم ملاءمتها للظروف الراهنة . ولقد كان الهجوم على النقد الجديد ـ حقاً ـ تعبيراً عن المشكلات العميقة التى تعانى منها الدراسة الأدبية . وربما كان ظهور النظرية وتفجرها بهذا الشكل ، الذى لم يسبق له مثيل منذ أواخر الستينيات وحتى الآن ، محاولة لإيجاد اتجاهات جديدة ، ليس فقط للدراسة الأدبية ولكن ، للعلوم الإنسانية بشكل عام .

تهدف هذه الدراسة إلى إعادة تقويم حركة النقد الجديد ، وتختلف عن الدراسات السابقة فى أنها حاولت دراسة هذا التيار النقدى من خلال ثلاثة أبعاد : تاريخى ووصفى وتقويمى . وقد جاءت فى ثلاثة أبواب اشتملت على تسعة فصول ومقدمة وخاتمة وثبت للمصادر والمراجع .

يتناول الباب الأول دراسة تاريخية لحالة النقد الأدبى فى بريطانيا وأمريكا قبل ظهور النقد الجديد ، حيث سادت تيارات متضاربة من المناهج النقدية كانت ترى النص الأدبى

بوصفه وثيقة تاريخية ، أو انعكاساً للظروف الاجتماعية العامة أو الخاصة بالأديب أو لحالته النفسية وحسب . وجاء النقد الجديد ليثور على هذه المناهج وليقدم بديلاً لها يركز على العمل الفنى ذاته دون النظر لأى اعتبارات خارجية .

وقد حاول الباحث تقسيم رواد هذا التيار إلى ثلاثة أجيال : جيل المؤسسين وهم أ . أ . ريتشاردز و ت . س . إليوت ، وجيل الوسط من أمثال كلينث بروكس وجون كرو رانسوم وآلن تيت وروبرت بن وارين ، ذلك الجيل الذى حاول تطوير بعض أفكار الرعيل الأول ونشر الفكر النقدى الجديد على نطاق واسع وبصفة خاصة فى الأكاديمية . أما الجيل الثالث فيضم بعض النقاد أمثال و . و . ويمزات وبيردزلى وآخرين ممن حاولوا الدفاع عن النقد الجديد حين بدأ يتعرض للهجوم من جهات متعددة ، كما حاولوا إعادة صياغة بعض المفاهيم التى ظل الرواد ينشرونها داخل قاعات الدرس وكذلك من خلال الدوريات والمجلات الأدبية التى أصدروها .

ويشتمل الباب الثانى على أربعة فصول تتناول نظرية النقد الجديد من منظور وصفى . وقد حاول الباحث تحليل آراء النقاد الجدد فى طبيعة الشعر ووظيفته وقضية المعتقد فى الشعر وكذلك لغة الشعر وبنائه .

وفيما يتعلق بقضية طبيعة الشعر كان للنقاد الجدد آراء متباينة وربما متناقضة فى بعض الأحيان ، إلا أنهم كانوا يجمعون على أن الشعر ترتيب أو تنظيم فعال ومؤثر للخبرة أو التجربة الشعورية . فريتشاردز مثلاً يرى أن الفارق بين التجربة الشعرية وأى نوع آخر من الخبرة هو أن الأولى تتمتع بقدر أكبر من التنظيم الذى يجعل عملية توصيل هذه التجربة ممكنة وناجحة . أما إليوت فيركز على ثلاث قضايا هى الفارق بين الشعر والنثر ، والطريقة التى يتبعها الشاعر فى التعبير عن تجربته ، وثالثها يتعلق بالطريقة التى يتلقى بها القارىء تلك الخبرة وكيفية تفسيرها . ويركز إليوت ـ كما يفعل ريتشاردز ـ على قضية التنظيم الفعال للتجربة .

ويركز نقاد الجيل الثانى على قضيتين رئيستين : التماسك البنيوى للقصيدة ، والأسلوب الذى يتبعه الشاعر فى تقديم تجربته الشعرية . فكلينث بروكس مثلاً يؤكد أن الفارق بين الشعر والنثر هو أن الأول يميل إلى التركيز والتكثيف بينما يميل الثانى إلى إقناع القارىء عن طريق تراكم التفاصيل والإقناع العقلى . أما رانسوم فيعبر عن رؤيته لطبيعة الشعر من خلال نظرية « اللحظات الثلاث » ؛ فاللحظة الأولى هى لحظة التجربة الفعلية أو الواقعية ، واللحظة الثانية هى لحظة معرفية يتم خلالها تأمل اللحظة الأولى ، وما يتبقى من عملية التأمل هذه يمر إلى الذاكرة ، وفى اللحظة الثالثة يحاول الشاعر استعادة تلك الخبرة عن طريق التصوير . وتبدأ العملية الإبداعية مع محاولة الشاعر إحياء اللحظة الأولى التى استحالت شيئاً مجرداً عن طريق تجسيدها فى صور .

أما فيما يختص بوظيفة الشعر فللنقاد الجدد وجهات نظر متعددة . لكنهم يجمعون على أمرين أساسيين : أولهما أن طبيعة الشعر لا تنفصل عن وظيفته ، وثانيهما أن الفارق بين طبيعة الشعر ووظيفته من ناحية وطبيعة العلم ووظيفته من ناحية أخرى هو الفارق بين الرؤية الجمالية والرؤية غير الجمالية ، فالخبرة أو الرؤية الجمالية تتميز بأنها غير نفعية أو غائية . وهم يؤكدون ـ متأثرين فى ذلك بفلسفة كانط ـ أن الخبرة الجمالية تتميز بغياب الدافع أو الرغبة فى الإشباع الغريزى .

وتحتل قضية المعتقد فى الشعر جانباً هاماً فى نظرية النقد الجديد . ويمكن تلخيص رؤية النقاد الجدد فى هذا الصدد فى أنهم يؤكدون فصل المعتقدات الشخصية للشاعر عما يكتب ، وكذلك يطالبون القارىء باستبعاد جميع معتقداته الخاصة عند عملية التحليل والتقويم . والمعتقد الوحيد الذى يسمحون به هو الاعتقاد بأن ما يقدمه الشاعر مقبول ويمكن تصديقه حتى وإن كان غير واقعى . ولذا فهم يركزون على مفاهيم القبول والمصداقية الفنية التى يجب أن يتحلى بها النص ، والتى تجعل القارىء يتقبل ما يقدمه النص حتى وإن كان يتعارض مع معتقداته وآرائه الخاصة .

إن رفض النقاد الجدد للمناهج النقدية الوضعية ، وتركيزهم بشكل مطلق على النص الأدبى كائناً مستقلاً بذاته ، يجب تقويمه وتحليله من داخله هو ، لا من خلال الخلفية

التـاريخية أو الاجتمـاعية أو النفسيـة التى ساعـدت عـلى تكوينه ، جعلهم يركزون على الجوانب الشكلية واللغوية . ولذا فإننا نجدهم يتناولون قضايا اللغة وبنـاء الشعر من منطلق رؤيتهم للنص الأدبى على أنه منتـج لغوى يتميـز بالـوحدة العضوية .

وفى تحليلهم للغة الشعر يعود النقاد الجدد مرة أخـرى للمقارنة بين لغة العلم ولغة الشعر ؛ فالمقولات العلميـة هى مقولات يمكن التحقق من صدقها أو كذبها عن طريق التجريب والاختبار المعملى ، أما المقولات فى الشعر لا يمكن القول بأنها صادقة أو كاذبة ؛ لأن الهدف منها ليس هو تقديم المعـرفة بمعناها العلمى . كذلك يركز النقاد الجدد على بعض المفاهيم اللغوية والبنائية مثل الكناية والمفارقة والغموض والتصوير وما إلى ذلك من اعتبارات جمالية وشكلية .

أما الباب الثالث فهو محاولة لتقويم أفكار ومفاهيم النقد الجديد، وذلك من خلال مقـارنتها بـأبرز التيـارات النقديـة الحديثة والمعاصرة . ويشتمل هذا البـاب أيضاً عـلى اربعة فصول، يتناول الفصل الأول مقارنة النقد الجديد بالشكلانية الروسية (Russian Formalism)والثانى يعقد مقارنة بـين النقـد الجـديـد والأرسطيـة الجـديـدة (Neo-Aristotelianism) أمـا الفصل الثـالث فيقارن بينـه وبين التفكيكية (Deconstruction) أما الفصل الرابـع والأخير فيتناول النقد الجديد من منظور سياسى .

يرى الكثيرون النقد الجديـد نقداً شكـلانياً ، لكن عنـد مقارنة هذا النقد بالشكلانيـة الروسيـة نكتشف اختلافـات كبيرة بين التيارين . فرغم ما بينهما من أوجه تشابه متعددة تتمثـل فى تركيـزهم على النص الأدبى ذاتـه وثورتهمـا على المدارس النقدية التى تعتمد المناهج الـوضعية فى التحليـل والتقويم ، فإن هناك فروقاً واضحة بين الحـركتين تتعلق بطبيعة النص الأدبى وقيمته وبنائه ودلالاته اللغوية . ويتميز الشكلانيون الروس كذلك بأن لنظريتهم أبعاداً فلسفية أشمل وأعمق من نظرية النقد الجديد ، ويبدو ذلك واضحاً فى مفهوم شكلـوفسكـى Shklovski عـن « التـغـريـب » (Defamiliarization) ومفهوم ياكـوبسون Jakobsonعن « السائد » (The Dominant) .

وإذا اعتبرنا الشكلانية الروسية تياراً شكلانياً حقيقياً ، فإن النقد الجديد يعتبر صورة زائفة للشكلانيـة . ذلك لأن تمسك النقاد الجدد بالمنهج الشكلى لم يكن إلا محـاولة من جانبهم للتعبير غير المباشر عن القيم الاجتماعية والسياسية التى كانوا يؤمنون بها ويدافعون عنها ؛ بمعنى أن أفكارهم وآراءهم عن الشكل الأدبى كانت فى الأصل تعبيراً عن موقف ايديولوجى يتناسب مع مفهومهم لوظيفـة الأدب فى محاربـة القيم التى سادت فى عصر يحكمه أساساً العلم والتكنولوجيا .

وفيما يختص بالمقارنة مع الأرسطية الجديدة فإنها تبرز عيباً جوهرياً آخر فى نظرية النقد الجديد الا وهو زيف المنهج النقدى الأحادى (The monistic approach) الذى يركـز على تحليل الجوانب اللغوية والبنائية للنص الأدبى دون النظر إلى أية اعتبارات سياسية أو تاريخيةأو اجتماعية أو نفسية . وعلى الجانب الآخر نرى الأرسطية الجديدة متمثلة فى رائدها رونالد كرين (R. S. Crane) ترفض الاعتمـاد على مـدخل واحد فى دراسة الشعر وتدعو إلى تطبيق منهج تعددى (Plur-alistic Approach) فى تحليـل الجـوانب المختلفـة للنص الأدبى . ويرى كرين أن رؤيتنا للنص الأدبى محكومة باللغة النقدية التى نتعامل بها معه . فإذا كانت هذه اللغة محدودة وقـاصرة عـلى جوانب محـددة فإن رؤيتنـا للنص ستكـون بالضرورة محدودة وقاصـرة . ولذا فهـو يدعـو الناقـد إلى استخدام جميع المناهج والمداخل النقدية المتاحة حتى يتمكن من استكشاف الجوانب والأبعاد المختلفة للنص الأدبى .

أما فيما يتعلق بالمقارنة بين النقد الجديد والتفكيكية ، التى جاءت فى أعقابه ، فإنهـا تبرز مـزيداً من أوجـه القصور فى مدرسة النقد الجديد . فالتفكيكية ـ على عكس النقد الجديد ـ تدعو إلى منهج جدلى فى التعامل مـع النص الادبى ، وتقدم مفاهيم جديدة تعالج كثيراً من عيوب منهج النقد الجديـد . فبينمـا يركـز النقد الجـديد عـلى مفاهيم التـوتر والمفـارقة والتناقض والغموض والـوحدة العضـوية ، فـإن التفكيكية ترفض مفهوم الوحدة العضوية للنص وترى أن كل نص أدبى يشتمـل بـالضـرورة عـلى معضلـة (aporia) لا تؤدى إلى تماسكه ، بل على العكس ، تؤدى إلى تفككه وانهياره . ويرى التفكيكيون أن الكاتب يهدم ما يبنى ويفكك ما يـركب اثناء

عملية الإبداع . وفى التفكيكية ـ كما فى النقد الجديد ـ لا مكان للمؤلف فى عملية التقويم والتحليل ، بل إن التفكيكية ترى أن عملية قراءة النص لا تبدأ إلا بموت المؤلف ـ موتاً معنوياً بالطبع ـ كذلك فإن التفكيكية تركز على دور القارىء أو المتلقى بل تعتبره المبدع الحقيقى للعمل الأدبى . فأثناء عملية القراءة يقوم القارىء بإعادة إنتاج النص الأدبى وهو بهذا يعيد كتابته . وبينما ترفض مدرسة النقد الجديد النظر إلى المبدع وإلى مقاصده ، أو إلى المتلقى وردود أفعاله الشعورية ، نجد التفكيكية تؤكد هذه المقاصد وردود الأفعال وتضعها موضع الاعتبار .

وهناك فارق آخر بين النقد الجديد والتفكيكية ، فمدرسة النقد الجديد تدعو إلى تحليل النص تحليلاً دقيقاً مركزاً بهدف الوصول إلى تفسير محدد له ، بينما يرفض التفكيكيون فكرة أن لكل نص تفسيراً محدداً ويستخدمون التحليل الدقيق للنص لدحض هذه الفكرة . يتناول الفصل الرابع والأخير من الباب الثالث مدرسة النقد الجديد من منظور سياسى ، هنا يمكننا تقسيم رحلة التطور التى مرت بها المدرسة ـ من الوجهة السياسية ـ إلى مرحلتين أساسيتين : مرحلة التحدى والمواجهة التى انتهت بالهزيمة الكاملة ثم مرحلة المصالحة . وتشير الهزيمة هنا ، ليس إلى الهزيمة العسكرية ، بل إلى انحسار القيم والمبادىء التى كان الجنوب الأمريكى الزراعى يمثلها فى مواجهة قيم المجتمع الصناعى الشمالى التى ظل النقاد الجدد يحاربونها . أما المصالحة فتشير إلى قبول النقاد الجدد بعض معطيات وقيم المجتمع الصناعى الشمالى مع إبقائهم على معطيات وقيم المجتمع الزراعى . وقد تحولت هذه القيم والمبادىء إلى تجسيد مفهومهم عن النص الأدبى ، بعد أن كانت تجسد مفهومهم عن الجنوب الأمريكى ، الذى ضاع تحت وطأة غزو الثورة العلمية والصناعية ، والقيم التى جاءت بها هذه الثورة .

ولقد كان النقد الجديد فى جوهره سياسياً ، بكل تأكيد ، رغم ادعاء النقاد الجدد عكس ذلك . فمجرد عدم التصريح بمواقف إيديولوجية أو سياسية معينة هو فى حد ذاته موقف سياسى ، ولم يكن صمت النقاد الجدد خلال مرحلة المصالحة والتوافق مع الوضع الجديد إلا جزءاً من استراتيجية تهدف إلى تغيير أسلوب المواجهة .

ولقد بدت الدعوة إلى فصل الشعر عن خلفيته التاريخية والاجتماعية فى ظاهرها دعوة من أجل الموضوعية الخالصة ، ولكنها فى جوهرها كانت تجسد موقفا سياسياً فهؤلاء النقاد عبروا عن اغترابهم وإحساسهم بالعزلة داخل مجتمع يشعرون فيه بأنهم أقلية ، ليس بالثورة ولا المواجهة كما كان الحال فى بداية الثلاثينيات ، ولكن بالصمت ومحاولة إيجاد بديل موضوعى لتجسيد القيم والمبادىء التى ظلوا مؤمنين بها . وقد وجدوا فى القصيدة ذلك البديل الموضوعى ؛ فقاموا بوضع جماليات النص فى المقدمة ووضعوا مواقفهم السياسية والإيديولوجية فى الخلفية، بمعنى أنهم رأوا فى الأدب تجسيداً للقيم التى فشلوا فى تجسيدها والحفاظ عليها فى الواقع .

لقد كان التحول من الدفاع عن مبادىء ومثل المجتمع الزراعى إلى مبادىء النقد الجديد ، من الناحية الإيديولوجية تحولاً من الثورة إلى الصمت ، ومن المواجهة إلى الخضوع ، ومن المعارضة إلى التصالح . والاستسلام وتحول الدفاع عن حرية واستقلال وذاتية الجنوب الأمريكى إلى دفاع عن استقلالية القصيدة ، وتحولت قيم التوافق بين الفئات العرقية والطبقية التى كونت الجنوب الأمريكى إلى مفهوم الانسجام والتوفيق بين المتناقضات (Reconciliation of Opposites) فى القصيدة . وكذلك تحول الدفاع عن تماسك المجتمع إلى مفهوم التماسك (Coherence) فى القصيدة . باختصار رأى النقاد الجدد فى القصيدة إحياءً وتجسيداً لقيم المجتمع الزراعى الضائع . وكانت محاولات النقاد الجدد للدفاع عن الشعر فى مواجهة العلم ، الذى كاد ينهى وجود الشعر ، ومواجهة التكنولوجيا وكل قيم الآلة ، بديلاً للدفاع عن المجتمع الجنوبى ضد سطوة الثورة الصناعية .

مجلات تصدر عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

● فصول
مجلة فصلية

رئيس التحرير : جابر عصفور

● إبداع
مجلة شهرية

رئيس التحرير : أحمد عبد المعطى حجازى

● القاهرة
مجلة شهرية

رئيس التحرير : غالى شكرى

● المسرح
مجلة شهرية

رئيس التحرير : محمد عنانى

● علم النفس
مجلة فصلية

رئيس التحرير : كاميليا عبد الفتاح

● عالم الكتاب
مجلة فصلية

رئيس التحرير : سعد الهجرسى

● الفنون الشعبية
مجلة فصلية

رئيس التحرير : أحمد مرسى



